العنوان: بنية الشكل البلاغي
المصدر: فصول
المؤلف الرئيسي: فضل، صلاح
المجلد/العدد: مج 11, ع 1
محكمة: نعم
التاريخ الميلادي: 1992
الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب
الشهر: ربيع
الصفحات: 247 - 270
رقم MD: 368049
نوع المحتوى: بحوث ومقالات
قواعد المعلومات: AraBase
مواضيع: البلاغة العربية ، النصوص الادبية ، الخطاب ، النقد الادبي ، الاستعارة
رابط: https://search.mandumah.com/Record/368049

بنية الشكل البلاغى*

صلاح فضل

مفهوم الشكل :

تعمد الإجراءات التى تتخذها بلاغة الخطاب ويتبناها علم النص إلى تحديد المصطلحات المتداولة فى التحليل ، مع الإشارة إلى علاقتها بالمصطلحات السابقة . وذلك بغية التحديد الدقيق للموقف العلمى الحالى ، وما يتمثل فيه من تغيرات معرفية وإجرائية ؛ لأن تقدم العلوم ينعكس جزئيا فى تبدل المصطلحات . ومنذ اتكأت البحوث الحديثة على مصطلح البنية ، واكتُشف به التنظيم الداخلى للوحدات وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها ، مما لم يكن محددا من قبل ، لم يعد من الممكن فى الفكر الحديث التخلى عنه . على أن مفهوم البنية يقدم لنا فى تحليل الخطاب عونا أساسيا لأمرين :

أولهما : أنه يسعفنا فى التخلص من الارتباط بالوحدات الجزئية فى القول ، باعتبارها مجلى العناصر البلاغية . فلا يصبح تأملنا على المستوى البلاغى محكوما عليه بأن يقتصر على مستوى الكلمة والجملة . وإن تجاوزها فلا يتعدى الجملتين فى غالب الأحوال ، كما يحدث مثلا فى مباحث الفصل والوصل ، والتقديم والتأخير التى تنحصر فى هذا الإطار . ولأن مفهوم البنية ذو طابع تجريدى فهو أكثر علمية وأشد قابلية للالتقاط على مستويات عدة ، تتدرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى حتى تصل إلى النص كله باعتباره بنية ، ثم تتجاوز ذلك لتتسع لاعتبار هذه البنية مغلقة أو مفتوحة على غيرها من الأبنية فى النظم الأخرى . وهذا الطابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقا مع بقية العلوم الإنسانية .

وإذا كان عيب البلاغة التقليدية القاتل أن أفقها لم يتجاوز الوحدات الجزئية فإن ذلك قد انتهى بها إلى عدم القدرة على تحليل الدلالة الفعلية لهذه الوحدات ؛ إذ يتضح فى ضوء المفاهيم الكلية الحالية ، ابتداء من نظريات « الجشطالت » التى أصبح مسلما بها معرفيا ، أن وجود الوحدات وفاعليتها الوظيفية مرهون بموقعها من النص ، ودرجة كثافته ، ودورها فى متتالياته ، وأن اتساقها فى منظومات عريضة تشمل رقعة النص وما يتعالق معه هو الذى يحدد كفاءتها التعبيرية والجمالية الخاصة . ولا يمكن استيعاب هذه الشبكة المتراتبة من التصورات دون استخدام مفهوم البنية فى تحليل الأشكال البلاغية .

* هذا فصل من كتاب يصدر حديثا للمؤلف بعنوان « بلاغة الخطاب وعلم النص » .

ومن الطريف أننا قد نجد كلمة « البنية » مستخدمة فى النقد القديم ، لكن بالمفهوم المادى الحسىّ للعناصر التى يتكون منها العمل الأدبى وتدخل فى بنائه ؛ أما مفهوم النموذج التجريدى المرن لنظام الوحدات المفتوحة وعناصرها المتراتبة فى الفعالية فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واعٍ متبلور فى هذه المراحل المتقدمة من المعرفة . فعندما نقرأ مثلا لدى قدامة بن جعفر هذه العبارة : « إن بنية الشعر إنما هى فى التسجيع والتقفية . فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليها كان أدخل له فى باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر » (١٠ - ٩٠) ، نجد أنفسنا حيال ملاحظة ذكية لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر فى الجانب الإيقاعى الموسيقى المباشر المرتبط بالوزن والتقفيات الداخلية والخارجية ؛ مما يؤكد تطابق مفهومى الشعر والنظم عنده . ولكنه يفعل ذلك بطريقة معيارية صارمة ، يضع بها ميزانا من الموسيقى الخارجية للشعر ، يغفل الجانب التخييلى الدلالى ويسقط الإيقاع تماما من مجال النثر . وإن كانت عبارة « كان أدخل له فى باب الشعر » تشى بإدراك مستويات عديدة لهذه الشعرية . وما يعنينا الآن إنما هو التفاته إلى كلمة « بنية » التى سيقدر لها أن تكون مرتكزا اصطلاحيا بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية .

الأمر الثانى الذى يجعل مصطلح البنية محوريا فى التحليل البلاغى للخطاب هو أنه يكفل لنا الخروج من مأزق حقيقى ، لم تستطع البلاغة القديمة ولا الكلاسية المحدثة أن تتجاوزه . وهو اعتبار الأشكال زخرفا وزينة تضاف إلى القول لتحسينه . ففكرة الزخرف اللصيق بالعبارة لازمت مفاهيم الأشكال البلاغية حتى الآن . وليس هناك سوى مصطلح البنية للتخلص نهائيا من شبهة الزينة المضافة . لأنه يشير إلى أصالة النموذج التعبيرى فى إنتاج الدلالة الأدبية وانبثاقه من طبيعة التكوين الداخلى لوحداته مما يستحيل معه إزالته دون نقص هذا التكوين ذاته . فهو بذلك يلغى المسافة الوهمية الفاصلة بين ما كان يعد تعبيرا أصليا مباشرا وما يعد تعبيرا شعريا مجملا له ، فالشكل البلاغى - باعتباره بنية - يتخلق ابتداء هكذا دفعة واحدة ويتم تلقيه كذلك . ولا يمكن أداؤه بطريقة أخرى تحافظ على كينونته . وينبغى أن نتذكر فى هذا السياق مبدأ « جاكوبسون » الشهير عن الوظيفة البلاغية ، نظرا لتحققها بمستويات مختلفة فى الشعر والنثر معا . وهى وظيفة ذات طبيعة بنيوية فى جوهرها ؛ إذ إنه يستخرج المبدأ الأساسى لجميع الإجراءات الشعرية فيجعله فى طرح فكرة التعادل على مستوى الإجراء المكوّن للقول الشعرى . فبينما نجد أنه فى اللغة العادية ، ذات الوظيفة الإشارية المباشرة ، يقوم التعادل فقط بتنظيم عمليات اختيار الوحدات من بين المخزون الاستبدالى ، فلا يطبع الوضع التركيبى للقول أكثر من مبدأ التجاور بين الوحدات المختارة ، نجد أنه فى اللغة الشعرية يفرض قانون التماثل وجوده فى سلسلة القول . ومرة أخرى يبدو التكرار المنتظم للوحدات الصوتية المتعادلة فى الوزن ليس سوى مظهر خارجى لمبدأ التعادل . فإذا استخدمنا - بالإضافة إلى ذلك - مصطلح « ليفين » التطبيقى عن « التزاوجات المنتظمة » فى الشعر ، ألفيناها لا تؤثر فحسب على السلسلة الصوتية ،بل تتعدى ذلك إلى المستوى الدلالى ، كما أن الاستعارة بمدلولها التخييلى الواسع تمثل هى الأخرى القطب الثانى لمرتكزات الآلية الشعرية ، مما يجعل فكرة التوازيات الصوتية والتشاكلات الدلالية هى التى تفسر علاقة الدوال بالمدلولات وشبكتها فى القول الشعرى . إذ إنه على العكس من اللغة الشعرية نجد اللغة الإشارية تقوم بالربط الآلى بين الصوت والمعنى بمجرد عملية تشفير عادية ، دون خلق العلامات المثيرة للدلالة ودون تعليق المعنى على الصوت ، مما يلفت انتباه المتلقى إلى الرسالة فى حد ذاتها . وسنتعرض لامتدادات هذه المفاهيم فى مواضع أخرى . وحسبنا أن نؤكد الآن أن فكرة العنصر المضاف للقول الشعرى غير مرضية ، لأنها تصب فى تصورات الزخرف والمحسنات البيانية والبديعية القديمة ، مما يجعل تمثل الطابع البنيوى للغة ، باعتبارها نظاما من التركيب والاستبدال والتشاكل،يلغى إمكانية تصور وجود وحدات إضافية ليست منبثقة من داخل القول ذاته .

وكما أصر « جان كوهين » على إبراز هذه الخواص فى بنية اللغة الشعرية ، فإنه قد برهن على أن الشاعر عندما يقوم باستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية - فى الجناس مثلا - فإنه بذلك يفعل شيئا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوى . إنه يركب إجراء فوق إجراء ، ونظاما على نظام . وعمله هذا لا يمكن أن يكون بريئا دون عاقبة ، ،بل هو يجعلنا نشك فى

مبدأ شرطى أساسى فى اللغة وهو الارتكاز على القيم الخلافية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها ، مما يفضى بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها ؛ لتتسع للمنطقة الشعرية الحرة . وبنفس الطريقة فإن الخواص الأيقونية للعبارة - كما يطلق عليها « بيرس » ، أو السيميولوجية الرمزية طبقا لتسمية دى سوسير - ليست فاقدة الأهمية . بل إن الكلمة الشعرية يتجلى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف إجراءات محاكاة الصوت للمعنى . وإدخال الشكل البلاغى فى القول يؤدى نتيجة لذلك إلى استبعاد شفافية العلامة اللغوية ، هذه الشفافية الناجمة عن الربط الاعتباطى بين الدال والمدلول ، حيث يصبح أى صوت قابلا لأداء أى معنى . فالعلامة اللغوية لا تصبح صافية شفافة ولا تقوم بدورها ، مجرد علامة تامة ، إلا عندما تؤدى وظيفتها بوصفها بديلا يمكن أن يمحى بسهولة ، مما يقف على الطرف المضاد للعلامة الشعرية . واختيار الصورة فى حالة الأشكال البلاغية رفض للوضوح المباشر المميز للعلامة اللغوية . الأمر الذى يجعلها تؤدى إلى مغامرة إنشاء قول أجوف ، بمعنى أنه يشير إلى ذاته ، قبل أن يشير إلى العالم (٤٩ - ٥٤) .

ومع ذلك فإن الدلالة ليست مغطاة كلها بالوظيفة البلاغية ، ففكرة العلامة التى لا تعلم شيئا ، أو لا تشير إلى شىء غير ذاتها ، فكرة متناقضة . ومهما كانت قيمة المحاولات المبذولة لإنشاء أدب أيقونى يعتمد فحسب على استثمار الجوانب الصوتية الصرفة ، أو البصرية المحضة ، فإن البلاغيين الجدد يعترفون بأنه يخرج عن مجال الشعر الحقيقى ، ليصب فى نطاق الموسيقى أو الفن التشكيلى . فالوظيفة الإشارية للغة لا يمكن للشاعر أن يمحوها ، بل يترك دائما للقارىء أن ينعم فى الشعر بلذة غير شعرية . لكن لأنه لا يتلقى الدلالات إلا عن بعد ، باعتبارها مرتبطة دائما بإنشاء العلامة ، فإن لغة الكاتب لابد أن تصنع وهما ؛ أن تنتج ظلها ذاته ، فلغة الشعر ليست إشارية بمقدار ما هى شعرية كلما ابتعدت عن الإشارية . ومعنى ذلك أن الفن - كما هو معروف منذ فترة طويلة تسمح بالنسيان - يقع بذاته فى منطقة تتجاوز دائرة التمييز بين الحقيقة والكذب ، فأن يوجد الشىء الذى يسميه الكاتب أو لا يوجد أمر لا أهمية له عنده . والنتيجة الأخيرة لهذا الانحراف اللغوى البنيوى للشعر أن الكلمة الشعرية تفقد مهمتها باعتبارها عملا تواصليا ؛ إذ إنها حينئذ لا تقوم بتوصيل شىء ، أو بعبارة أدق ، لا توصل سوى ذاتها . ويمكن أن يقال إنها تتصل بنفسها . وهذا التواصل الداخلى ليس سوى مبدأ الشكل نفسه . وعندما يدخل بين كل مستوى من القول وآخر ، ضرورة التطابقات المتعددة ، فإن الشاعر يغلق خطابه على ذاته ؛ هذا الإغلاق هو الذى يسمى عملا (٤٩ - ٥٥).وإذا كان البلاغيون قد درجوا على القول بأن صور الخطاب وأشكاله هى المعالم والصيغ التى يبتعد فيها الخطاب،بطريقة ما ، عما كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط ، فإن روح البلاغة تكمن فى هذا الوعى بالفارق الممكن بين اللغة الواقعية الماثلة فى الشعر ، واللغة الممكنة التى كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط . ويكفى أن نقيم هذا الفارق فى الذهن كى نحدد مساحة أو فضاء الشكل البلاغى . على أن هذه المساحة ليست فارغة ، بل إنها تحتوى فى كل فرصة على نوع ما من البلاغة أو الشعر . ويتمثل فن الكاتب فى الطريقة التى يضع بها حدود تلك المساحة ، وليست فى التحليل الأخير سوى الجسد المنظور للأدب .

وربما كان من الممكن الاعتراض على ذلك بأن أسلوب الصورة لا يشكل جميع أنواع الأسلوب ، ولا ينحصر فيه الشعر ، وأن البلاغة تعرف بدورها ما تطلق عليه الأسلوب البسيط ، لكن الواقع أنه أسلوب أقل تصنيعا . أو هو مصنع بطريقة أبسط ، وأن له أشكاله المعهودة ، مثله فى ذلك مثل الأساليب الغنائية والملحمية . والغيبة التامة للأشكال موجودة بطبيعة الحال ، لكن ضمن ما يطلق عليه الآن فى البلاغة درجة الصفر ، عندما تعرف العلامة بخلوها من أية علامة ، مما يجعل قيمتها معروفة تماما ، على ما شرحناه فيما سبق .

ومع ذلك فإن وضع الشكل البلاغى ، خاصة المجاز ؛ لم يكن دائما واضحا فى قلب التقاليد البلاغية . فمع أنها عرفته منذ القدم بأنه الطرق الكلامية البعيدة عن المعتاد والمألوف ، فإنها تعترف فى الوقت ذاته ، بأن هناك من المجازات ما هو معروف ومألوف . وطبقا للعبارة التى أصبحت كلاسية فإن الأسواق تشهد فى يوم واحد من المجازات والأشكال البلاغية ما لا تشهده أكاديميات اللغة والأدب فى شهر كامل . فالشكل

البلاغى المجازى ابتعاد عن المألوف فى الاستعمال ، ومع ذلك فهو داخل فى قلب الاستعمال ، وهنا تكمن المفارقة .

وكان بعض البلاغيين فى الكلاسية الجديدة يشعرون بهذا التناقض فى تعريفهم للأشكال المجازية ، ويحاولون تفاديه ، على أساس أن الشكل يتضمن من ناحية المبدأ خاصية مشتركة مع كل الجمل والصيغ اللغوية ، وهى أنه يعنى شيئا بفضل تركيبه النحوى . لكن بالإضافة إلى ذلك ، نجد أن الأشكال المجازية تتضمن أيضا تعديلات خاصة بها . وبفضل هذه التعديلات يتشكل نوع خاص من المعنى لكل لون من المجاز . كما يرون أن الأشكال طرق فى الكلام تختلف عن غيرها بخواص تجعلها أكثر حيوية ونبلا ، وألطف من طرق الكلام الأخرى التى تؤدى المحتوى الفكرى نفسه بدون ذلك التعديل الخاص . أى أن تأثير الأشكال ـ وهو الحيوية والنبل واللطف ـ يصبح أيسر فى التصنيف . أما جوهرها فيمكن تحديده على النحو التالى : كل شكل مجازى إنما هو شكل قائم بذاته . ويتميز المجاز عموما عن التعبيرات غير المجازية بأنه يتضمن تعديلا خاصا يجعله مجازا . وقد يبدو أن هذا التعريف يؤدى إلى الدور كما يقول المناطقة ، ولكنه ليس دورا تاما ؛ فجوهر المجاز أنه ذو شكل . أما التعبير البسيط الشائع فليس له شكل، أى أن الشكل البلاغى يكمن فى الفصل بين العلامة والمعنى ، بين الدال والمدلول ، حيث تقوم المساحة أو الفضاء الداخلى للغة .

وإذا كان صحيحا أن كل كلمة ، مهما كانت شائعة وبسيطة ، تمتلك شكلا ؛ إذ إن أصواتها تتوالى بطريقة خاصة ، داخل نظام معين فى تكوينها كما تتوالى الكلمات لتكوين الجمل والمتتاليات ، فإن هذا الشكل مجرد إطار نحوى . أى أنه يخضع لقوانين الصرف والنحو ، لا لقوانين البلاغة . فبالنسبة للبلاغة نجد مثلا أن كلمة « شراع السفينة » أو جملة « أحبك » ليس لها شكل ؛ إذ لا تخضع لأى تعديل خاص . ويبدأ الفعل البلاغى عندما يصبح من الممكن أن نقارن بين شكل هذه الكلمة أو تلك الجملة بشكل كلمة أخرى أو جملة مغايرة ، كان يمكن أن تستخدم فى مكانها ، مما يبيح لنا اعتبار أنها حلّت محلها . فشراع أو أحبك ليس لها شكل بلاغى.لكن الشكل البلاغى يتحقق فى استعمال كلمة شراع بدلا من سفينة ، على طريقة المجاز المرسل بعلاقة الجزء بالكل ، أو استعمال جملة « أكرهك » أو « أموت فيك » للدلالة على « أحبك » .

وبهذا فإن وجود الشكل البلاغى وخاصيته المتميزة يتحددان بوجود العلامات البديلة المحتملة وبروز خواصها . وكان « بالى » ـ رائد الأسلوبيات يقول بأن التعبيرية تعوق المسار الخطى للغة فى السياق . لتجعلنا نتلقى فى الوقت ذاته حضور دال ـ وهو شراع مثلا ـ وغياب دال آخر وهو سفينة . وبنفس الطريقة كان « باسكال » قد حدد الشكل البلاغى على أساس أنه يحمل غيابا وحضورا . فالعلامة أو مجموعة العلامات اللغوية ، تكوّن خطا ، وهذا الشكل الخطى هو موضوع اللغويين ، أما الشكل البلاغى فهو سطر يتكون من خطين : خط الدال الحاضر ، وخط الدال الغائب . وبهذه الطريقة فحسب يمكن لنا أن نفهم ما يقوله البلاغيون من أن التعبير المجازى هو وحده الذى يتضمن شكلا . لأنه وحده هو الذى يتضمن تلك المسافة . (٤٧ ـ ٢٣٢) .

وكان « فونتانييه » ـ البلاغى الكلاسيى الكبير ـ قد أبدى ملاحظة على كلمة شكل « "Figure" يحدد بمقتضاها خاصية أساسية لها ، إذ لم تكن تقال فى البداية إلا عن الأجسام ، أجسام الناس والحيوانات على وجه الخصوص ، باعتبار مظهرهم الحسى وحدود امتداداتهم المادية . فهى تعنى أولا ـ طبقا لهذا التصور ـ الهيئة والملامح والشكل الخارجى للإنسان أو الحيوان أى لمظهره المحسوس ، فهى بذلك تقارب كلمة عربية أكثر خصوصية وجزئية تستعمل أحيانا فى مقابلها وهى « الوجه » . أما الخطاب ، وهو يشير فحسب إلى تجلى ذكاء النفس الإنسانية فهو لا يعتبر جسما بالمعنى الدقيق للكلمة . حتى بالنظر إلى الأصوات التى تنقله إلى الذهن عبر الحواس بالذبذبات . ومع ذلك فهو يتضمن فى طرقه التعبيرية والدلالية المختلفة شيئا مشابها للأشكال والملامح والوجوه التى توجد فى الأجسام الحقيقية . ولاشك أنه طبقا لهذا التشابه فقد أطلقت من قبيل الاستعارة أو المجاز عبارة مثل الأشكال أو الوجوه البلاغية . لكن هذه الاستعارة لا يمكن اعتبارها شكلا حقيقيا ؛ إذ لا توجد لدينا فى اللغة كلمات نوعية أخرى تعبر عن هذه الفكرة نفسها . وهنا يلمس الباحثون ظلا لفكرتين ؛

إحداهما تتصل بخارج شبه جسدى ، والأخرى تتعلق بالمحيط والملامح والشكل.وعبارة « الشكل الخارجى » تجمعهما معا بطريقة تبدو كما لو كانت وسطا مكانيا مغطى برسم ما . هاتان القيمتان المكانيتان متعالقتان ؛ أى أن كلا منهما تقتضى الأخرى . فإذا كانت الأشكال ينبغى أن تعرف كملامح وصيغ والتفاتات ـ وهذه هى القيمة الثانية ـ فإنه يمكن للخطاب عن طريقها أن يعبر عن الأفكار والمشاعر ، بطريقة تبتعد،إلى حد ما ، عن الطرق البسيطة الشائعة ، وهذه هى القيمة الأولى . (٦٤ ـ ٢٢٠) .

ويتبلور مفهوم الشكل البلاغى فى التيار البرهانى عند « بيريلمان » بطريقة أكثر تحديدا فى قوله : لكى يوجد شكل بلاغى لابد من توفر خاصيتين لا غنى عنهما : أن تكون له بنية يمكن فك نظامها بشكل مستقل عن المضمون ؛ أى تكون له صيغة تتمثل طبقا للتمييز المنطقى الحديث فى أحد المستويات النحوية أو الدلالية أو التداولية ، وأن يتم استخدامه بحيث يبتعد عن الصيغة العادية للتعبير ؛ ومن ثم يصبح لافتا للانتباه . وإحدى هاتين الخاصيتين ـ على الأقل ـ لابد أن تتوافر فى معظم التعريفات التى قدمت على مر القرون للأشكال المجازية والبلاغية بعامة . كما أن الأخرى تدخل أيضا ولو بطريقة ملتوية . فنجد بعض العلماء يعرف الشكل بأنه « هو التعبير الذى يختلف فيه ظاهر القول عما جرت عليه العادة فى التعبير المباشر البسيط » . ثم يضيف إليه بعدا « إتيمولوجيا » ـ يتصل بتاريخ الكلمات وجذورها الأسطورية معا ـ ويتعلق بالمظهر المادى لكلمة شكل عندما يرى أن تسمية الشكل المجازى تبدو كما لو كانت مأخوذة من الأقنعة وملابس الممثلين الذين كانوا ينطقون أنواع القول المختلفة بأشكال خارجية متنوعة (٦١ ـ ٢٧٠) .

والذى يقوم بدراسة أنواع الخطاب من المنظور البنيوى يجد نفسه أمام بعض الأشكال التى تبدو كأنها أشكال بلاغية ، مثل التكرار ، كما يجد نفسه أمام أشكال أخرى تبدو طبيعية ، مثل الاستفهام ، وهى مع ذلك يمكن اعتبارها فى بعض الحالات أشكالا بلاغية . وما دام من الممكن إدراجها أو إخراجها من نطاق الأشكال البلاغية فإن هذا يثير مشكلة دقيقة ؛ إذ متى يصح هذا أو ذاك ؟ ويجيب « بيريلمان » عن هذا السؤال بأنه فى الواقع ومن ناحية المبدأ لا توجد بنية غير قابلة لأن تتحول بالاستخدام إلى شكل بلاغى ، لكن لا يكفى أن يكون أى استخدام للغة غير عادى حتى يعطينا ذلك الحق فى أن نعتبره شكلا بلاغيا . فلكى تصبح البنية موضوعا للدراسة من الضرورى أن تكون قابلة للعزل ؛ أن يكون بوسعنا التعرف عليها بهذا الاعتبار . كما أن من الضرورى أن نعرف لماذا اعتبر استخدامها غير عادى . فالجملة التعجبية مثلا ، والجملة التى تستأنف الظن والشك هى أبنية ؛ لكنها تصبح شكلا بلاغيا فحسب خارج استعمالها المعهود ؛ أى خارج الدهشة الحقيقية والشك المبرر . فهل يؤدى ذلك إلى إقامة ربط مباشر بين استخدام الشكل البلاغى والتخيل ؟ ربما كانت تلك فكرة القدماء عن المجازات . وعلى أية حال فإن من المؤكد أن الأشكال البلاغية تبدو فحسب عندما يصبح من الممكن القيام بالفصل بين الاستخدام العادى للبنية واستخدامها الخاص فى هذا الخطاب بالذات ؛ أى عندما يقوم المتلقى بهذا التمييز الذى يبدو أنه يفرض نفسه بين مستويات الخطاب المختلفة (٦١ ـ ٢٧١) .

ومن يتمرس بالتحليل النقدى للنصوص الأدبية ، يجد أن نسبة عالية مما يمكن أن يعد شكلا بلاغيا تقع فى هذه المنطقة المبهمة التى لا تتضح فيها نسبتها إلى أحد الأشكال بسهولة ؛ إما لأنها قابلة للتأرجح بين أنماط مختلفة طبقا للتأويل الذى تحتمله ، وإما لأنها فى وعى المتلقى الحديث لم تعد حاملة لهذا الانحراف الذى يبدو أنها كانت توحى به من قبل ، أو على العكس من ذلك أصبحنا نرى فيها ـ نتيجة للمتغيرات اللغوية والثقافية ـ أشكالا بلاغية بالنسبة لنا فحسب ، مما يضع تحديد بنية الشكل البلاغى فى علاقة وثيقة بمسائل التأويل والتفسير .

ومن البلاغيين الجدد من يقيم تمايزا واضحا بين مصطلحى الشكل والوجه ؛ فيعطى صيغة عامة للشكل ، وخاصة للوجه . حيث يرى أن كل جملة محددة إنما هى متشكلة ؛ ويعود هذا على وجه الدقة إلى أنها خاصة . وما لا يتضمن شكلا إنما هو البنية المجردة المشتركة بين عدة جمل مترابطة فيما بينها . وبلغة النحو التحويلى التى يبدو أنها تفرض نفسها هنا فإن

مصطلح « التشكل » يحل محله مصطلح آخر هو « التحول » . فكل جملة على السطح تشتق بالتحول ـ أى بالتشكل ـ « انطلاقا من بنية عميقة . وقد عبر عن ذلك أحد البلاغيين الكلاسيين وهو « بوازيه » بقوله : كما أن الشكل أو الهيئة ـ بالمعنى الفطرى الحقيقى ـ إنما هو التحديد الفردى لجسم ما بمجموعة الأجزاء المحسوسة المحيطة به ، كذلك فإن الشكل اللغوى هو التحديد الفردى لجسم ما بالهيئة الخاصة التى تميزه عما عداه من العبارات المشابهة . وفى كل اللغات نجد أن الاستعمال والقياس هما اللذان يقرران مادة العبارة ومعناها الأولى . والصيغ الثانوية التى تتخذها الجملة ، وقواعد النحو الملائمة لهذا المحتوى الأولى كما تعده عبقرية اللغة .

وهنا نجد الصيغة العالمية للغة التى تبدو فى جميع أنواع الخطاب ، وإن كانت تبرز فى كل نوع تعديلات خاصة لا تسمح لنا على الإطلاق بتلقى هذه الصيغة الأولية فى أى مظهر مباشر . وبالطريقة نفسها فإن كل أفراد النوع البشرى يمتلكون صيغة مشتركة لهذا الجنس كله ، ويتشابهون نتيجة لهذا التوافق العام . لكن إذا قارنا بين الأفراد لوجدنا أعظم التنويعات والاختلافات ، فليس هناك فرد واحد يشبه الآخر ، كما أنه ليس هناك فرد يمكن أن نقول عنه إنه « هو الإنسان النموذجى » . فالشكل بهذا المفهوم هو نفسه دائما ؛ إذ يعود إلى الجنس ، بينما الوجوه هى التى تعود إلى الأفراد المختلفة . ومثل هذا يحدث فى جميع العبارات فى أية لغة ، فكلها مشدودة إلى صيغة عامة لا تتغير فى صميمها ، وهى الأبنية اللغوية ، لكن لكل منها خلقته الخاصة الناجمة عن اختلافات الصيغ ، وهذه هى الوجوه التى تميز الاستعمالات مثل تميز الأفراد من بنى البشر وتشف عن أرواحهم حتى لتكاد ترسمها (٦٩ ـ ١٤٦) .

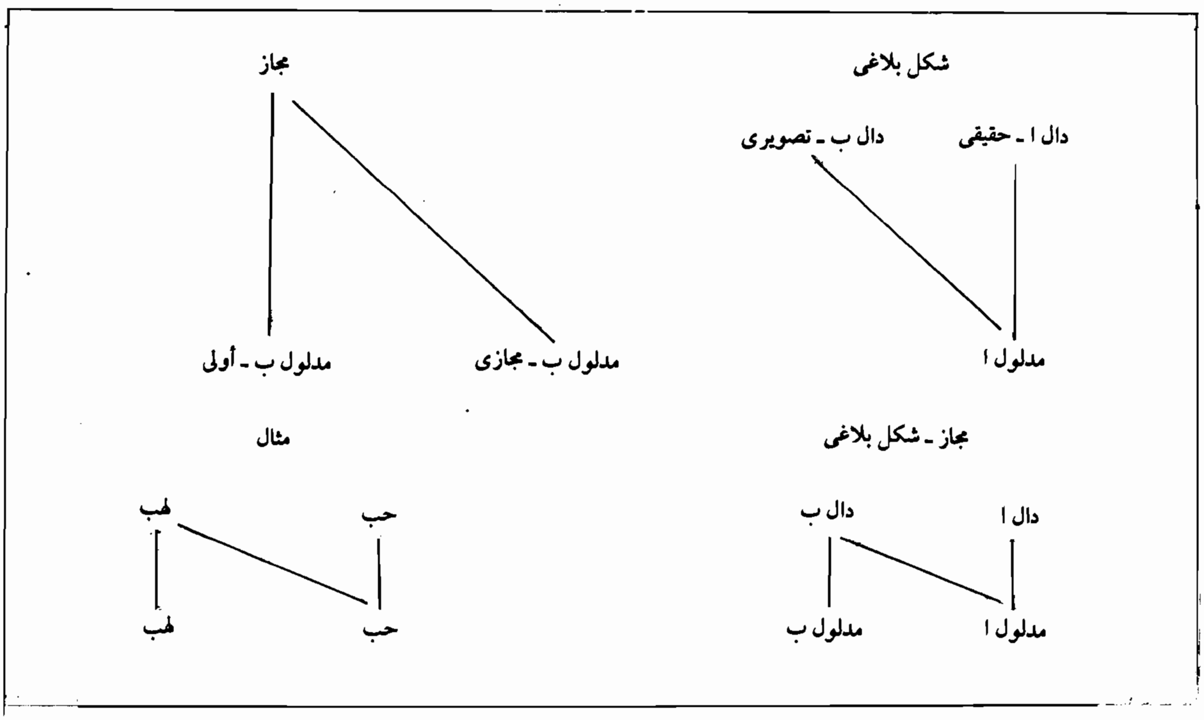
وفى سبيل التحديد الأدق لمفهوم الشكل يتوقف بعض البلاغيين الجدد مليا أمام تعريفات الشكل عند الكلاسية الجديدة ، لاكتشاف ما فيها من عناصر وظيفية يمكن إدراجها فى التصورات المحدثة بعد تعديلها كى تتسق مع المنظومات المعرفية الحديثة ، خاصة وأن هذه البلاغة الكلاسية كانت متفاعلة إبان مرحلة التنوير الغربى مع التطورات الفلسفية فى القرون الثلاثة الأخيرة بعد عصر النهضة ؛ فهى إذن ليست قديمة تنتمى للعصور الوسطى أو ما قبلها ، وإنما يمكن أن تعد بدايات التحديث البلاغى الفعلى فى الثقافة الغربية . وهذه هى المرحلة المبتسرة لدينا فى الفكر الأدبى العربى ؛ إذ لم تتح للبلاغة عندنا فى بداية العصر الحديث سوى مرحلة إحياء موجزة ، اقتصرت على نشر النصوص القديمة ـ على يد الشيخ محمد عبده مثلا ـ عند نشره لأعمال عبد القاهر ، دون أن تصحب ذلك عملية جدلية خصبة تقوم بتطوير المفاهيم وتحديثها ، ولعل ما يفعله بعض النقاد اللامعين اليوم من تأصيل الفكر البلاغى هو الخميرة التى تقوم بتركيز عناصر التحديث توطئة للانتقال الرشيد إلى البلاغة المعاصرة . من نماذج هذا التوقف المثمر يحلل « تودوروف » ما يسميه التعريف البنيوى الوظيفى للشكل عند « فونتانييه » الذى يرى « أن أشكال الخطاب إنما هى ملامحه ، هيئاته وأوضاعه التى تلاحظ بشكل ما . وتنجح إلى حد ما فى إحداث تأثيرها . وعن طريقها يمكن للخطاب أن يبتعد قليلا أو كثيرا فى تعبيره عن الأفكار والمشاعر عما كان من الممكن أن يتمثل فى التعبير الشائع البسيط » . ويلاحظ أنه يستخدم منظورا بنيويا وظيفيا فى هذا التحديد ، دون أن يسميه اصطلاحيا كذلك بطبيعة الأمر . كما يستخدم إلى جانب هذا الازدواج عنصرا بنيويا آخر يتمثل فى هذين المفهومين : بسيط وشائع . وكلاهما لا يتضمن الآخر بالضرورة ؛ فالبساطة تعتمد على المحور النوعى ، أما الشيوع فيعتمد على المحور الكمى . وقد أدى هذا الإبهام فى تقدير الباحث إلى اختلاف الشراح المحدثين ، وإن كانت عبارة « فونتانييه » واضحة فى حقيقة الأمر بالقدر الكافى . إذ يقول فى مكان آخر إن الأشكال البلاغية مهما كانت شائعة وقد تحولت بفعل العادة إلى شىء عائلى مألوف فإنها لا يمكن أن تستحق الاحتفاظ بلقب « شكل بلاغى » ما لم يكن استخدامها حرا لا تفرضه اللغة بأية طريقة . فالشكل البلاغى هكذا يعتمد على وجود التعبير المباشر أو عدمه ، وهذا البديل يترجم فى نهاية الأمر عند « فونتانييه » بالتقابل الذى يقوم بين الحقيقة العرفية والشكل البلاغى . لكن ملاحظة هذا التقابل تقتضى من الباحث الاعتراف بمشروعية التطور اللغوى ودوره فى التغيير الدلالى . وإذا كان المفكر البلاغى مثل القدماء عندنا وكثير من الباحثين المعاصرين جسما لا روحا ، لا يعترفون بمشروعية هذا التطور ، فإنهم لن يدركوا دينامية المجازات التى يتم تعريفها بملاحظة

التغيـير ، وتغير المعنى لا يعـد شكلا بـلاغيـا فى ذاتـه . لكن الأشكال يمكن أن تستخدم بطريقتين : لاستكمال الناقص فى اللغة ، وهذه هى الحقيقة العرفية مثل إطلاق رِجل على قوائم الكرسى فى عبارة « رِجل الكرسى » ، أو لتحل محله التعبيرات المباشرة الموجودة ، وعندئذ فقط يولد الشكل البلاغى .

فالمجاز على هذا دال له مدلولان أحدهما أولى والثانى مجازى والشكل البلاغى يفترض مدلولا يمكن أن يشار إليه بدالّين أحدهما حقيقى والآخر تصويرى ، ومن الممكن فى تقدير « تودوروف » وضع هيكل لاختلاف هذه العلاقات والطبيعة المركبة لكل من المجاز والشكل البلاغى **كما يتضح فى الشكل**

فالمجاز يتحول إلى شكل بلاغى بفضل العلاقة التى تقوم بين الدال ا والدال ب ، ومن الضرورى أن يكون المعنى ا للكلمة ب له اسم مباشر ا ـ وأن يكون للكلمة ب معنى حقيقى ب حتى يمكن أن يكون هناك مجاز ماثل فى شكل بلاغى مثل الاستعارة أو المجاز المرسل أو غيرهما ، على اعتبار أن المجازات والأشكال البلاغية تمثل مجموعات متداخلة . (٦٩ ـ ١٥٣) .

كما يحلل الباحث نفسه تعريف بلاغىٍّ كلاسىٍّ آخر للشكل هو « دو مارشيه » الذى يبرز حركية الشكل البلاغى وارتباطه جوهريا بعملية التلقى عندما يقول : « كما أن البلاغية ليست سوى طرق للكلام ذات طبيعة خاصة أطلقت عليها بعض الأسماء . وكما أن كل نوع من هذه الأشكال يمكنه أيضا أن يتوزع بطرائق عديدة مختلفة ، فمن الواضح أنه إذا لاحظنا كل واحدة من الكيفيات وأعطيناها اسما جعلنا منها أشكالا أخرى » . ومعنى هذا عند « تودوروف » أن الشكل البلاغى ليس خاصية تنتمى إلى الجمل داخليا دون مراعاة السياق . بل إن كل جملة إنما هى شكل بالقوة . وبالتالى ليس هناك معيار تفضيلى . كل ما هناك أننا نعرف كيفية ملاحظة شكل بعض الأقوال ولا نعرف كيفية ملاحظة شكل الأخرى . ولا يتساءل البلاغى الكلاسيى عن أصل هذا الفارق الذى لا يكمن فى الجملة وإنما فى موقفنا منها ، وإن كان يعطينا مؤشرا للتعرف عليها . وهو أن بعض الأشكال لها اسم بلاغى والآخر ليس له اسم ، وعندما يطلق الاسم على الشكل فإنه يتم تكريسه . وفى هـذه المقولـة إشارة إلى اعتبـار الشكل البـلاغى مجرد صيغـة ثقافية . فالتعبير يصبح شكلا بـلاغيا عنـدما نستـطيع تلقيـه باعتباره كذلك ، وهذا التلقى فى صميمه عملية اجتماعية .



ومعنى هذا بوضوح أن فكرة الشكل البلاغى ليست منبثقة من المستوى اللغوى الصرف ، بل إنها تكتسب كامل معناها فى مستوى التلقى اللغوى ، فيصبح القول متشكلا بلاغيا فى اللحظة التى نتلقاه فيها باعتباره كذلك مما يكسبه بالتالى خاصية ديناميكية بارزة (٦٩ - ١٤٦) .

ومعيار التلقى هذا نفسه يعتمد عليه صاحب بلاغة البرهان الجديدة ؛ إذ يرى أن استخدام بنية ما فى ظروف غير عادية قد يستهدف بشكل واضح إضفاء الطابع الحركى على الفكر . أو مداراة العواطف ، أو خلق مواقف درامية غير حقيقية . فإذا أدخل الخطيب مثلا فى حديثه بعض الاعتراضات كى يجيب عليها فنحن حيال شكل بلاغى هو مجرد تحيل ، إذ ربما تكون هذه الاعتراضات وهمية . لكن من المهم أن نشير إلى أن الخطيب قد توقع اعتراضات ممكنة وأخذها فى اعتباره . وفى الحقيقة فإن هناك تدرجا من الاعتراضات الواقعية إلى المتخيلة . والبنية الواحدة يمكن أن تنتقل من درجة إلى أخرى طبقا للأثر الذى تحدثه فى الخطاب . فهناك أشكال يبدو للوهلة الأولى أنها تستخدم بطريقة لا نظير لها ، لكنها مع ذلك تبدو طبيعية لو كان استخدامها مبررا فى الخطاب فى جملته . ويرى « بيريلمان » أن الشكل البلاغى يعتبر برهانيا كلما استطاع أن يولد تغيرا فى المنظور ، وكان استخدامه طبيعيا بالنسبة للموقف الجديد الموحى به . وعلى العكس من ذلك إذا كان الخطاب لا يثير تأييد المتلقى لهذا الشكل البرهانى فإنه يتم إدراك الشكل البلاغى حينئذ باعتباره مجرد زينة أو حيلة أسلوبية ، مما يمكن أن يثير الإعجاب ، لكن على المستوى الجمالى ، أو دليلا على براعة المتكلم،وعندئذ نرى أنه لا يمكننا أن نقرر مسبقا ما إذا كانت بنية محددة تعتبر شكلا أم لا ؛ أى ما إذا كانت ستقوم بدور الشكل البلاغى البرهانى أو بمجرد دور الشكل الأسلوبى ، وغاية ما هناك أن بوسعنا أن نكتشف عدداً من الأبنية الصالحة كى تتحول إلى أحد الشكلين .

على أن هناك بعض الأشكال البلاغية التى لا يمكن التعرف عليها إلا داخل سياقها ، وذلك مثل التلميح ؛ إذ إن بنيته ليست نحوية ولا دلالية ، بل إنها ترتبط بعلاقة مع شىء ليس هو الموضوع المباشر للخطاب ، فإذا تم تلقى هذه الطريقة فى التعبير على أنها غير عادية لنا حيال شكل بلاغى ، فحركة الخطاب ، وتأييد المتلقى لطريقة البرهنة التى تعزز الشكل البلاغى هو ما يحدد نوع الشكل الماثل أمامنا . . وبهذا فإن التلميح يكاد يكتسب دائما قيمة برهانية لأنه يعتمد على عنصر الاتفاق والتواصل (٦١ - ٢٧١) . وأيا ما كان الشكل البلاغى فإن دلالته لا تنفصم عنه ؛ فالفن يعبر عن شىء لا يمكن أن يقال بطريقة أخرى . هذه المقولة التى بدأتها الرومانسية كانت دليلا على التحول فى مفهوم الفن أكثر مما هى مجرد نزوع صوفى . وعندما يصل الباحث إلى هذه النقطة المتصلة بالمحتوى الذى لا يقال فى الفن يجد نفسه حيال كلمات « كانت » عن الأفكار الجمالية حيث يرى أنه يمكن أن يقال بصفة عامة إن الجمال فى مظاهره الطبيعية والفنية إنما هو التعبير عن الأفكار الجمالية ، وهذه الأفكار الجمالية ليست سوى محتوى العمل الفنى . لكن ما الفكرة الجمالية ؟ « أعنى بعبارة الفكرة الجمالية تمثيل الخيال الذى يبعث كثيرا على التفكير بدون أن يكون أى تفكير محدد - أى تصور - ملائما له . وبالتالى فإن أية لغة لا يمكن أن تدركه فى شموله وتجعله قابلا للفهم . وبكلمة واحدة فإن الفكرة الجمالية هى تمثيل الخيال المقترن بتصور معين ، والمرتبط بمجموعة من التمثيلات الجزئية المتنوعة فى استخدامها الحر ، بحيث لا يمكن لأى تعبير يشير إلى تصور محدد أن يدل عليه ، مما يجعلنا نفكر فى أكثر من تصور ، وفى كثير من الأشياء الأخرى التى لا تقال ، وإن كان الشعور بها يثير ملكة المعرفة ويبث الروح فى حروف اللغة » .

ويستخلص الباحثون خواص الفكرة الجمالية من هذا النص على النحو التالى :

- هى ما يعبر عنه الفن .
- لا يمكن أن يقال الشىء نفسه بأى شكل لغوى آخر
- الفن يعبر عما لا تقوله اللغة .

هذه الاستحالة المبدئية تثير نشاطا تعويضيا ؛ إذ إنه بدلا من العنصر الرئيسى الذى لا يقال ، يقال ما لاحصر له من التداعيات الهامشية . ومع أن اللغة هى مادة الشعر فإنه يتضمن خواص جمالية ، ومن ثم فإن بوسعه أن يعبر عن أفكار جمالية لا تصل إليها هذه اللغة ذاتها ، مما يسمح له بأن ينقل ما لايقال : « والفن لا يحقق ذلك فحسب فى الرسم

أو النحت ، وإنما أيضا نجد الشعر والبلاغة تدين للروح التى بث فيها لخواص الأشياء الجمالية التى ترافق الخواص المنطقية وتعطى للخيال دفعة للتفكير ، وإن كان ذلك بطريقة ضمنية ، أكثر مما يمكن التفكير به فى تصور ما ، وأكثر بالتالى مما يمكن أن يفهم من تعبير محدد (٦٩ - ٢٦٣) .

ولأن الفن يعبر بشكله عما لا يقال ، فإن تأويله لا حدود له ، أو على حد تعبير « شيلينج » - إن كل عمل فطرى يؤدى إلى ما لاحصر له من التأويلات ، دون أن يكون بوسعنا أن نقول إن هذه التأويلات من صنع الفنان ذاته ، أو أنها تكمن كلها فى العمل الأدبى ، وإنما هو يثيرها فحسب . وكان الرومانسيون يميزون بين أنواع مختلفة من رؤية العالم ، حيث يرون - كما يقول « شليجيل » - أن الرؤية غير الشعرية للأشياء هى التى تعتبر خاضعة لإدراك الحواس وأحكام العقل ، أما الرؤية الشعرية فهى التى تؤولها باستمرار ، وترى فيها ما لاينفد من الأشكال التصويرية » ، ومن هنا فإن الشعر يتحدد بتعدد المعنى . وتأسيسا على هذا المفهوم الرومانسى لتعدد دلالة الشكل أخذ البلاغيون والنقاد فى محاولة تصنيف الدلالات الإيحائية ؛ فبعضهم يرى أنها تنقسم إلى نوعين : دلالات اجتماعية تتجلى فى الدرجة الأولى فى مستويات اللغة وما تنتجه من تأثيرات خاصة عندما ينتقل المتكلم من مستوى إلى آخر ، وقد ركز علماء اللغة على هذا النوع وسموه « الدلالات الحافة » . أما النوع الثانى فهو الدلالات الإيحائية النفسية ، وصيغتها المثلى تتجلى فى الصور المستدعاة ، ويلاحظ أن « كوهين » فى نظريته عن لغة الشعر يعتمد على وقائع يتصل معظمها بهذا النوع من الدلالات الإيحائية .

ويرى نقاد آخرون أن كلا النوعين السابقين قد يتضمن إيحاء حرا وإيحاء اضطراريا . والنموذج الأمثل للإيحاء الحر هو النص الشعرى الذى لا يمكن تحديد مستواه الإيحائى بشكل تام . لأن هذا النوع من النصوص يتضمن ثقوبا منطقية يقوم كل قارىء بملئها طبقا لخياله وتجربته وثقافته ومعرفته بشخصية الشاعر وإنتاجه . هذه العناصر كلها تمثل ركائز للإيحاء ، لأنها ليست ماثلة فى البنية المنطقية للنص . ويمكن أن تتأكد من طابعها الحر بملاحظة العلاقة بين التأويلات المختلفة لقصيدة واحدة ، مع الاعتراف بمشروعيتها كلها ، من قبل نقاد مشهود لهم بالعمق والقدرة على النفاذ إلى أعماق النص ، خاصة عندما يكون غامضا إلى حد ما .

على أن التعارض بين الإيحاء الحر والإيحاء المقيد الاضطرارى لا يستبعد الدرجات الوسطى ؛ فشرح بيت مفرد فى قصيدة يمكن أن يترك الشارح أمام احتمالات عديدة ، فإذا مضى لبقية الأبيات أخذت تتضاءل هذه الاحتمالات تدريجيا ، حتى إذا وصل إلى نهاية القصيدة ، أو استعراض الإنتاج الشعرى فى جملته لم يبق من هذه الاحتمالات العديدة سوى فرض واحد يمكن الاطمئنان إليه ، وعندئذ نجد أن ما كان إيحاء حرا بالنسبة لبيت واحد أصبح اضطراريا مقيدا بالنسبة لمجموع العمل الشعرى كله (٥٤ - ٢٤) .

تحديد أهم الأشكال :

وجدنا أن الحديث عن مفهوم الأشكال البلاغية وأبنيتها قد انتهى بنا إلى مقاربة محور جوهرى فى علم اللغة الحديث وهو تعدد المعنى . مما ينبىء عن التداخل الحتمى - فى مجال البحث وليس فى المنظور - بين علمى الدلالة والبلاغة ؛ ويؤدى إلى حتمية تأثر كل منهما بمنجزات العلم الآخر.ولم يكن من قبيل الصدفة أن يعنى ناقد لغوى مثل « ريتشاردز » بمهمة تأسيس بلاغة دلالية منطقية ، تحتل نظرية الاستعارة فيها مركز الثقل . وهو يقدم فى كتابه « فلسفة البلاغة » - الذى أشرنا إليه من قبل - مفهوما جديدا للبلاغة ينبثق من تصور دلالى يعتبر إرهاصا لما يدعو إليه اليوم البلاغيون الجدد . بالإضافة إلى أنه كان يشعر بأنه « يبعث الحياة فى موضوع قديم ، ارتكازاً على تحليل لغوى جديد » .

وقد أخذ « ريتشاردز » تعريفه للبلاغة - كما يقول « ريكور » - من أحد الأصول الكبرى للقرن الثامن عشر الإنجليزى حيث تعد « علما فلسفيا ينمو إلى السيطرة على القوانين الجوهرية لاستعمال اللغة » . وبهذا فإن مجال البلاغة الواسع عند اليونان قد أصبح محصورا فى حدود هذا التعريف .

فالتركيز على استخدام اللغة يجعل البلاغة تمضى على مستوى القول من حيث الفهم والتواصل ، فتصبح خاصة بنظرية الخطاب ، بالفكر كما يتجلى فى الخطاب . وهو عندما يبحث عن قوانين هذا الاستخدام فإنما يقوم بإخضاع قواعد المهارة للمعرفة المنظمة . فيقترح السيطرة على تلك القواعد هدفًا للبلاغة ، مما يجعل دراسة عدم الفهم تقف على مستوى دراسة الفهم اللغوى نفسه . ثم يمضى « ريتشاردز » فيحدد هدف البلاغة بأنها : دراسة سبل الفهم وعدم الفهم اللغويين .

على أن الخاصية الفلسفية لهذا العلم عنده تتأكد من الاهتمام الشديد بجانب « الاتصال » أكثر من الاهتمام بجانب الإقناع أو التأثير أو الإمتاع ، وهى الوظائف التى جعلت البلاغة القديمة تفترق عن الفلسفة . ويصبح من المنطقى عنده حينئذ أن يعتبر البلاغة دراسة لطرائق الفهم اللغوى وعدم الفهم وسبل علاجه . ويلاحظ أن هذا المشروع لا يختلف عن البلاغة القديمة فى طموحه الشديد فحسب ؛ بل يتجاوز ذلك إلى المنعطف الهام المعادى لكل نزوع اسمى تصنيفى . فلا يوجد فى هذا العمل الصغير أية محاولة لتصنيف الأشكال البلاغية ، كما أن الحديث عن الاستعارة يحتل المقام الأول فيه ، دون أية مزاحمة من الكناية أو المجاز المرسل أو غيرها من بقية الأشكال البلاغية . على أن هذا الملمح السلبى عند « ريتشاردز » ليس عشوائيا ، بل هو مقصود ، فماذا يمكن تصنيفه سوى الانحرافات ، وإلى أية قاعدة يمكن الاستناد عند تحديد هذه الانحرافات إن لم يكن إلى المعانى الثابتة ؟ وأية عناصر من القول تحمل أساس هذه المعانى الثابتة إن لم تكن هى الأسماء ؟ وهكذا فإن مهمة « ريتشاردز » البلاغية كانت تتمثل فى الاعتماد على الخطاب فى مقابل الكلمة ، ونقد التمييز البلاغى الكلاسى بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازى .

يرى « ريتشاردز » ان الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق ؛ وعلاقتها مع الكلمات الأخرى . كما أن الشكل لا يمكن أن ينفصم عن الموضوع وهكذا فمن أراد أن يقرأ الشعر عليه أن يضع هاتين الحقيقتين فى ذهنه . فالشاعر يوسع من معنى المفردات ويزيد فى تفاعلها . والاستعارة تعنى أننا لدينا فكرتان لشيئين مختلفين يعملان معا ، المشبه والمشبه به ، أو المحمول والحامل ، وهما يرتكزان على فكرة أو عبارة . ونتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين يأتى المعنى . وهكذا فإن السؤال عن المعنى يشتمل على العلاقة بين اللغة والفكر والأشياء مما يتضمنه مثلثه الشهير .

ويبين « ريتشاردز » أن الاستعارة ليست فقط تحويلا أو نقلا لفظيا لكلمات معينة ، إنما هى كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة ، على أساس أن النغمة الواحدة فى أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وأن اللون الذى نراه أمامنا فى أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من الألوان الأخرى التى تصحبه وتظهر معه . وحجم أى شىء لا يكتسب ، وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنته بحجم الأشياء التى ترى معه وأطوالها . كذلك الحال فى الألفاظ ؛ فمعنى أية كلمة لا يمكن أن يتحدد إلا على أساس علاقتها بما يجاورها من ألفاظ .

ولقد كانت سيطرة الاستعارة على بلاغة « ريتشاردز » نتيجة لأنها « الوحدة النظرية السياقية للدلالة » . فعندما تكون الكلمة هى البديل لتوليفة من المظاهر ، وتكون هذه المظاهر نفسها أجزاء منقوصة من سياقاتها المختلفة ، فإن مبدأ الاستعارة يتكون مترتبا على هذا الوضع اللغوى . فإذا كانت الاستعارة عنده كما أسلفنا تحتفظ بفكرتين متزامنتين عن شيئين مختلفين يتفاعلان فى مجال كلمة أو تعبير بسيط ، بحيث تصبح دلالتها هى ناتج هذا التفاعل ، فإنه لكى يتطابق هذا الوصف مع « الوحدة النظرية للمعنى » علينا أن نقول بأن الاستعارة تحتفظ فى داخل المعنى البسيط ذاته بجزئين منقوصين من سياقين مختلفين لهذا المعنى . ومن هنا فإن الأمر لم يعد يتعلق بنقل بسيط للكلمة ، وإنما بتبادل تجارى بين الأفكار ، أى بتفاعل بين السياقات . وإذا كانت الاستعارة دلالة على المهارة والموهبة فإنها موهبة الفكر . والبلاغة عنده هى تأمل هذه الموهبة وترجمتها إلى معرفة متميزة (٦٤ ـ ١٠٥) .

ويرى البلاغيون الجدد أن هذا المنظور الدلالى الذى أدخله « ريتشاردز » إلى مفهوم الاستعارة قد لعب دورا هاما فى تجاوز

« التعريف الاسمى » الذى كان سائدا فى البلاغة القديمة ، إلى ما يطلق عليه « التعريف الواقعى » الذى يعنى بشرح كيفية إنتاج الدلالة الاستعارية وتلقيها فى الآن ذاته .

فبينما كانت الكلمة هى نقطة الارتكاز فى تغير المعنى الذى يتمثل فيه الشكل البلاغى المسمى بالاستعارة عند القدماء ، بحيث يتم تعريفها بطريقة تجعلها تتطابق مع نقل اسم أجنبى إلى شىء آخر ليس له اسم حقيقى ، فإنه قد تبين أن البحث عن عمل المعنى المتولد من نقل الاسم فحسب يدمر دائما لوحة الكلمة ولوحة الاسم بالتالى ، لكى يفرض بديلا منهما اتخاذ القول وسيلة سياقية وحيدة يعرض لها نقل المعنى . بحيث يؤدى هذا القول دورا مباشرا فى حمله لمعنى تام ومكتمل فى إنتاج الدلالة الاستعارية ، ومن ثم فإن من الضرورى أن نتحدث دائما عن القول الاستعارى .

وعندئذ يتساءل بعض البلاغيين الجدد : هل يعنى هذا أن تعريف الاستعارة من زاوية نقل المعنى يعد تعريفا زائفا ؟ ويرون أن بوسعنا أن نقول إنه تعريف اسمى وليس واقعيا ، طبقا لمصطلحات « ليبنز » وقصده من هذين التعبيرين . فالتعريف الاسمى يسمح لنا بالتعرف على الشىء ، أما التعريف الواقعى فهو الذى يرينا كيف يتولد هذا الشىء . وتعريفات القدماء اسمية ، لأنها تتيح لنا التعرف على الاستعارة مثلا من بين الأشكال البلاغية الأخرى ، وتسمح بالتالى بتصنيفها ، مثلها فى ذلك مثل بقية المصطلحات الخاصة بأشكال المجاز الأخرى ، التى لا تتجاوز بدورها هذا المستوى من التعريف الاسمى . لكن عندما تشغل البلاغة بالأسباب التوليدية لهذه الأشكال وشرح قيامها بوظائفها الفعلية فإنها لا يمكن أن تعتد بالكلمة فحسب ، بل بالخطاب كله . ومن هنا فإن نظرية القول الاستعارى لابد أن تكون بالضرورة نظرية لإنتاج الدلالة الاستعارية للخطاب (٦٤ ـ ١٠٥) .

فبنية الاستعارة إذن ـ طبقا لهذا المفهوم البلاغى الجديد ـ تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة . ولا تتمثل فى عملية نقل أو استبدال . ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه « بؤرة الاستعارة » والإطار المحيط بها . وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها ؛ المستعار منه والمستعار له . ويشرح « ماكس بلاك » طبيعة هذا التداخل بقوله : عندما نستعمل استعارة ما ، فنحن حيال فكرتين حول أشياء مختلفة وحركية فى الآن ذاته . وهما ترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة ، بحيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلهما . ويطبق هذا على القول التالى : « الفقراء هم زنوج أوربا » ـ مع ملاحظة أن مثل هذا التشبيه البليغ يعد استعارة فى البلاغة الغربية منذ أرسطو ، وكذلك عند كثير من البلاغيين العرب ـ وانطلاقا من المبدأ الاستبدالى نفهم أن شيئا قد قيل عن « فقراء أوربا » بصورة غير مباشرة ، ولكن ما هو ؟ إننا ندرك أن التعبير يمثل مقابلة بين الفقراء والزنوج . وذلك مع التعارض بين المفهومين . ذلك أن أفكارنا حول الفقراء الأوربيين والزنوج الأمريكيين تتفاعل لكى تعطى معنى ناتجا عن هذا التفاعل . مما يعنى أنه فى سياق كلام محدد معطى تأخذ الكلمة التى تعد محورا معنى جديدا ليس هو معناها الأصلى تماما فى الاستعمالات الأدبية ؛ إذ إن السياق الجديد ـ وهو إطار الاستعارة ـ يفضى إلى تحديد معناها . ولنأخذ مثالا آخر « الإنسان ذئب » حيث نجد أننا أمام موضوعين ؛ الموضوع الرئيسى وهو الإنسان ، والموضوع المرتبط به وهو « ذئب » . غير أن هذه الجملة الاستعارية لا تستطيع أن تنقل المعنى لشخص يجهل كل شىء عن الذئاب . إذ ليس المطلوب معرفة القارىء لمعنى كلمة « ذئب » قاموسيا ، بل أن يعرف ما يطلق عليه « طريقة المواضع المتشابهة المشتركة » من وجهة نظر محترف . هذه الطريقة يمكن أن تحتوى على أنصاف حقائق ، أو بعض الأغلاط المتميزة ، تماما كما لو أننا اعتبرنا أن الحوت من فصيلة الأسماك . ولكن الأساس فى فعالية الاستعارة لا يكمن فى صحة المواضع المتشابهة ، بل فى حرية استيحائها . وبتعبير آخر فإن استعمالات كلمة « ذئب » تحكمها قواعد نحوية ودلالية ، وخرق هذه القواعد يؤدى إلى فقدان المعنى أو التناقض . والمهم أن يلتزم عند استعمال تلك الكلمة بتقبل مجموعة من الأفكار التقليدية حول الذئب تكون أساسا لأى اشتراك معنوى . فعندما يقول قائل « ذئب » نفهم منه أنه يريد بطريقة ما من هذا الاسم أن يشير إلى حيوان ضار خدّاع من أكلة اللحوم . . أى أن فكرة الذئب هى جزء من نظام فكرى لم يوضح تماما ، لكنه محدد بشكل يكفى لسرد مفصل . والأثر

الذى نحصل عليه إذن عندما نسمى استعاريا رجلا بذئب هو إثارة ما يطلق عليه « نظام الدلالات » الخاص بالمواقع المتشابهة المشتركة المترابطة . والدلالة الجديدة للفظ « إنسان » حينئذ يجب أن تتحدد على مثال بعض الدلالات المرتبطة باستعمالات لفظة « ذئب » . وكل ملمح إنسانى يمكن أن يذكر فى « لغة الذئب » سيكون مناسبا . وكل ملمح لا يستطيع ذلك سيترك جانبا . وعلى هذا فإن الاستعارة « ذئب » تحذف تفصيلات وتجعل أخرى مكانها ، أى أنها تنظم مفهومنا للإنسان . وإذا كانت تسميتنا إنسانا بذئب هى رؤيته بشكل مختلف خاص ، فلا يجب أن ننسى أن الاستعارة تظهر « الذئب » وقد أصبح أكثر إنسانية مما بدا من قبل ، الأمر الذى يعد محصلة حقيقية للتفاعل الاستعارى (٢٩ ـ ١٣٦) . لقد أبرز « ماكس بلاك » فى هذا البحث الذى نشر أصله عام ١٩٦٢ عن الاستعارة النواة المكثفة للفرضية الجوهرية فى التحليل الدلالى والمنطقى الذى يتم على مستوى الخطاب كله كى يشرح تغير المعنى المتركز فى الكلمة . ولم يكن يهدف إلى إحياء المنظور البلاغى القديم لفكرة الاستبدال الاسمى ، بل كان يطمح إلى إقامة « أجرومية منطقية » للاستعارة . وهو يعنى بذلك مجموعة إجابات ملائمة عن أسئلة من النوع التالى : كيف نتعرف على نموذج للاستعارة ؟ هل هناك معايير تصلح لالتقاطها ؟ هل ينبغى أن نعتبرها مجرد زينة بسيطة تضاف للمعنى الأصلى الصافى ؟ وما العلاقة بين الاستعارة والتشبيه ؟ وما التأثير المنشود أو الوظيفة الناجمة عن استخدام الاستعارة ؟ وكما نرى فإن مهمة الشرح والتوضيح التى تثيرها تلك الأسئلة لا تختلف كثيرا عما تعرض له « ريتشاردز » فى بلاغته ، حيث تتمثل فى إخضاع الاستعارة لعملية دقيقة من فهم وظائفها فى ضوء وظائف اللغة فى عمومها . ولئن كانت تتضمن درجة أعلى من التقنية التحليلية التى تعود إلى كفاءة « بلاك » بوصفه واحدا من أبرز علماء المنطق والمعرفة المحدثين . فهناك على الأقل ثلاث نقاط ـ فى بحثه عن شرح الاستعارة ـ تمثل تقدما حاسما فى النظر إليها :

الأولى تتصل ببنية الخطاب الاستعارى ذاته ، حيث كان يعبر عنها « ريتشاردز » بكلمات المشبه والمشبه به ، أو « المحمول والحامل Tenor — Vehicl وقبل إخضاع هذا التمييز للنقد لابد من التذكير بأن ما يكون الاستعارة عند البلاغيين الجدد إنما هو الخطاب بأكمله . وإن كان الاهتمام يتركز عادة فى كلمة خاصة يحملنا وجودها على أن نعتبر هذا الخطاب من قبيل الخطاب الاستعارى .

هذا التأرجح للمعنى بين الخطاب والكلمة هو الشرط الضرورى للمْلمح أساسى ؛ هو التضاد الموجود فى نطاق الخطاب ذاته بين الكلمة التى نعتبرها استعارة والكلمة الأخرى التى ليست كذلك . فعندما يقول شوقى مثلا :

جبل التوباد حياك الحيا
وسقى الله صبانا ورعى

فإن كلمة « حيّا » فى الشطر الأول هى التى استخدمت مجازيا ، بمعنى سقى ، وكلمة « سقى » فى الشطر الثانى هى التى استخدمت مجازيا بمعنى رعى ، أما ما حلتا محله فليس كذلك بطبيعة الحال . غير أن هذا الاستخدام المجازى لا يبرز إلا فى نطاق الجملة الكاملة . فلنقل إذن إن الاستعارة إنما هى الجملة . . أو هى العبارة التى استخدمت فيها بعض الكلمات مجازيا ، وهذا الملمح يقدم لنا معيارا أو أداة للتمييز بين الاستعارة والمثل والأمثولة واللغز ؛ حيث نجد الكلمات كلها مستعملة بطريقة مجازية متساوية ، وكذلك لتمييزها عن الرمز .

كما أن هذا التحديد يسمح لنا بأن نفصل الكلمة المستعارة عن بقية الجملة ؛ وعندئذ نتحدث عن « البؤرة » المتمثلة فى هذه الكلمة ، وعن « الإطار » الذى تقدمه بقية الكلمات فى الجملة . ومن ثم يصبح بوسعنا أن نشرح عملية التركيز على الكلمة المحورية .

وهنا تكمن **الخطوة الثانية** الحاسمة التى تقوم بها البلاغة الجديدة ، وتعتمد على إقامة حد فاصل بين نظرية التفاعل الدلالى التى يقدمها هذا التحليل وبين النظريات الكلاسية فى الاستعارة والتى تنقسم إلى مجموعتين : ـ إحداهما ترتكز على تصورات الاستبدال الاستعارى ، والأخرى على تصورات التشابه . وأهم ما ينجم عن هذا التقابل الواضح بين مفهوم

التفاعل الدلالى وما عداه هو أن الاستعارة المبنية على التفاعل الدلالى لا يمكن أن يحل شىء محلها ، ومن ثم فهى غير قابلة للترجمة ، فهى حاملة لمعلومات ، وليست زينة ولا زخرفا ، بل بنية تعلمنا شيئا لا يتم بدونها .

أما **الإضافة الثالثة** التى قدمها تحليل « ماكس بلاك » فهى تتصل بتشغيل التفاعل الدلالى ذاته ، إذ كيف يمارس الإطار أو السياق عمله على الكلمة البؤرة كى يثير لها دلالة جديدة غير قابلة للانحصار فى المعنى الحرفى من جانب ، ولا فى الشروح المستفيضة من جانب آخر ؟ وقد كانت هذه هى المشكلة التى تصدى لها « ريتشاردز » كما رأينا من قبل ، ولكن الحل الذى قدمه كان من شأنه أن يعود بنا مرة أخرى إلى نظرية التشبيه عند إثارته للخواص المشتركة ، أو يتركنا فى منطقة ملتبسة غامضة عندما يتحدث عن النشاط المتزامن لفكرتين أو قطبين . بالرغم من أنه أشار للطريق الصحيح عندما قال إن القارىء مضطر لأن يقيم علاقة بين فكرتين ، لكن كيف ؟ لنتذكر الاستعارة التى تحدثنا بها عن الإنسان باعتباره « ذئبا » فكلمة البؤرة وهى « ذئب » لا تعمل على أساس معناها العادى المعجمى ، وإنما بفضل « نظام من التداعيات المشتركة » ـ أى بفضل عدد من الآراء والأحكام التى يسلم بها المتحدث بلغة ما ، بحيث تنظم رؤيته للعالم ، وهى تلك الآراء التى تجعلنا ندهش فى الثقافة العربية عندما نقرأ بيت أبى العلاء المعرى مثلا :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى
وصوّت إنسان فكدت أطير

حيث يقدم رؤية مخالفة للمعهود ، تجعل الذئب أكثر إنسانية ، أو تجعل الشاعر أشد تنئوبا ، وهى فى كلتا الحالتين تشدخ المنظور الأليف حيث تقدم رؤية شارحة لما توجزه الاستعارة السابقة (٦٤ ـ ١٣١) .

فإذا انتقلنا إلى تحديد وظيفة الاستعارة بعد كشف بنيتها وجدنا أن البلاغيين الجدد ـ على اختلاف توجهاتهم ـ يربطون بينها وبين مستوى القول الذى ترد فيه ، ويرجعون ذلك إلى ازدواجية البلاغة التى انبثقت فى الخطابة أساسا وفن الشعر معا ، حيث يرون أن البلاغة نشأت فى البداية باعتبارها تقنيات خطابية تستهدف الإقناع والتأثير . لكن هذه الوظيفة مع اتساعها لا تغطى جميع استعمالات القول . ففن الشعر وإنشاء القصائد المأساوية على وجه الخصوص لا يتوقف فى وظيفته ولا فى مواقفه على الخطاب البلاغى المعتمد على فن الجدل . فالشعر ليس خطابة بلاغية ولا يستهدف الإقناع ، بل ينجم عنه التطهير من انفعالات الخوف والرحمة كما هو معروف منذ أرسطو . وهكذا فإن الشعر والخطابة يمثلان عالمين مختلفين للقول ، لكن الاستعارة تغرس قدميها فى كل منهما . فمن الممكن أن تكون بالنسبة لبنيتها معتمدة على عملية وحيدة من تحول معنى الكلمات فى السياق ، لكن فيما يتعلق بوظيفتها فإنها تتبع المصيرين المختلفين لكل من الخطابة والتراجيديا ، أى أن هناك بنية واحدة للاستعارة ، لكن لها وظيفتين : إحداهما خطابية ـ أو نثرية ـ والأخرى شعرية .

هذا الازدواج فى الوظائف هو الذى يتجلى فيه الفرق بين العالم السياسى للخطابة ، والعالم الشعرى للتراجيديا . وهو يترجم فضلا عن ذلك فرقا أكثر جوهرية على مستوى القصد . وهذا التخالف لم يمر دون أن يدركه أحد ، لأن الخطابة البلاغية كما ترد فى الكتب المتأخرة تخلو من جزء أساسى هو المتصل بالحجج والبراهين ، وكان أرسطو قد عرّفها بأنها فن ابتداع البراهين أو العثور عليها . لكن الشعر لا يريد أن يبرهن على شىء مطلقا ، فمشروعه يتصل بالمحاكاة ، وهدفه وضع تمثيل جوهرى للأفعال الإنسانية ، وطريقته الخاصة هى قول الحق بواسطة الخيال والخرافة والتطهير . هذا الثالوث الذى يحدد عالم الشعر لا يمكن أن يختلط بثالوث الخطابة المتمثل فى البرهان والإقناع والإمتاع . من هنا يصبح من الضرورى أن نضع البنية الوحيدة للاستعارة فوق خلفية فنون المحاكاة من جانب ، وفنون البرهان المقنع من جانب آخر . هذا الازدواج فى الوظيفة والقصد أشد جذرية من التمييز بين الشعر والنثر ، لأنه يمثل مبرره الأخير .

وعندما نضع الاستعارة فوق خلفية « المحاكاة » فإنها عندئذ تفقد أى طابع زخرفى ؛ إذ لو لوحظت بوصفها مجرد فعل لغوى فمن الممكن عندئذ اعتبارها انحرافا يسيرا عن اللغة المعهودة ؛

تضاف إلى الكلمات الغريبة الوحشية المستطيلة أو المختزلة المصطنعة . فتعليق الوظيفة على « المعجم » يضع الاستعارة فى خدمة « القول » ، أما « التشعير » الذى لا يتم على مستوى الكلمات ، وإنما على مستوى النص بأكمله،فإنه يحدث نتيجة لتعليق الوظيفة على المحاكاة ، مما يعطى الاستعارة بوصفها إجراء أسلوبيا شعريا منظورا شاملا يقابل الإقناع فى الخطابة . فعندما يعتد بالاستعارة من ناحية الشكل باعتبارها انحرافا فحسب لا يصبح هناك سوى مجرد خلاف فى المعنى . لكنها عندما ترتبط بالمحاكاة فإنها تسهم حينئذ فى التوتر المزدوج الذى يميزها ؛ وهو الخضوع للواقع والإبداع التخييلى معا ، فهى إحلال وتسامٍ فى الآن ذاته . هذا التوتر المزدوج يمثل الوظيفة الإشارية للاستعارة فى الشعر ، ولو استبعدنا هذه الوظيفة الإشارية وتأملنا الاستعارة بشكل تجريدى فإنها سوف تستنفذ فى كفاءتها الاستبدالية وتنزلق إلى مجرد زخرف ولعب بالألفاظ (٦٤ - ٦٦) . ولأن المحاكاة لا تعنى فقط أن يكون الخطاب كله منتميا إلى العالم ، فإنها لا تحتفظ فحسب بالوظيفة الإشارية للقول الشعرى ، بل إن هذه المحاكاة تربط الوظيفة الإشارية بالكشف عن الواقع باعتباره فعلا ، فإن هذا البعد من الواقع لا يتمثل فى مجرد الوصف لما هو كائن هناك . فتقديم الإنسان « وهو يعمل » ، وكل الأشياء « كما لو كانت تفعل » يمكن أن يكون الوظيفة الأنطولوجية للخطاب الاستعارى ؛ حيث تبدو فيها كل الطاقة الكامنة فى الوجود وهى تولّد الكفاءة المضمرة فى الفعل . وعندئذ يصبح التعبير الحى هو الذى « يقول » الوجود الحى ، على حد عبارة « ريكور » . وإذا كان « كانْتْ » يرى أننا بالخيال نفكر أكثر ، على أساس أن الفكرة الجمالية عنده هى التمثيل الذى يدعو لإمعان الفكر كثيرا فإن الإستعارة على ذلك لا تكون حية لمجرد كونها تحيى اللغة المؤلفة ، بل هى حية لأنها تعطى دفعة قوية للخيال كى « يفكر أكثر » على مستوى التصور ؛ أى أنها فى التحليل الأخير تجعلنا « نحيا أكثر » . (٦٤ - ٤٤٠) .

ويترتب على التمييز بين مستويات القول الاستعارى الفصل بين ما تقوم عليه الاستعارة اللغوية والاستعارة الجمالية ؛ بحيث تقوم بعض وظائف الاستعارة الجمالية بتكملة وظيفة الاستعارة اللغوية ، مثل صياغة كلمات جديدة وتغطية وجوه النقص الحيوي للمعجم . على أن ما هو جوهرى فى الاستعارة الجمالية يكمن فى شىء آخر ؛ فهدفها خلق نوع من الوهم بحيث يتم تقديم العالم أساسا فى ضوء جديد . وإذا كان هذا التأثير يقتضى تشغيل مجموعة من عمليات الاقتراب الغريبة ، والجمع بين أشياء تحت منظور شخصى ؛ أى يقتضى بإيجاز خلق علاقات جديدة . وليست القضية هنا قضية علاقات نحوية أو اسمية ، بل إنها تنبثق من البعد الأنطولوجى للوجود ، حيث يمسه هذا الوهم فيستحيل إلى رؤ ية . على أن الرؤ ية التى تقدمها الاستعارة للواقع تتميز بخاصية جوهرية ، هى أنها «ديناميكية» وذلك نتيجة للتوتر الذى يتمثل فى الخطاب الاستعارى ، هذا التوتر الذى يؤدى إلى كشف علاقته بالواقع عبر ثلاثة مستويات : أولها يتصل بالتوتر الماثل بين عناصر الخطاب ذاتها . وثانيها يتعلق بالتوتر بين التأويل الحرفى والتأويل الاستعارى من قبل المتلقى . وثالثها يرتبط بتوتر الإشارة بين أن يكون المستعار له هو المستعار نفسه ولا يكون فى الوقت ذاته . وإذا كان من الصحيح أن الدلالة — حتى فى أبسط صيغها الأولية - إنما تبحث عن نفسها فى الاتجاه المزدوج للمعنى والإشارة ، أى فى العلاقة مع اللغة حيث يوجد المعنى والعالم حيث تتجه الإشارة ، فإن الخطاب الاستعارى هو الذى يحمل هذه الديناميكية إلى ذروتها (٦٤ — ٤٤٥) . ويلاحظ أن البلاغيين الجدد قد أولوا عناية فائقة بالاستعارة باعتبارها الشكل البلاغى «الأم» التى تتفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال ، حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنيوى فى التحليل البلاغى للخطاب اسم «البلاغة المقتصرة» لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤ رة للمجاز وسنعود لاستكمال الحديث عنها وعن بقية الأشكال ووظائفها فى بحث آخر .

ويهمنا الآن أن نشير إلى عدد من الأبنية المتمثلة فى بعض الأشكال البلاغية ، لاستكشاف ما أثارته من جدل فى البلاغة الجديدة حول طبيعتها ووظائفها . وأقرب هذه الأشكال إلى الاستعارة هو التشبيه الذى اقترن بها منذ شيوع النموذج الأرسطى فى التحليل . ويحدد البلاغيون الجدد العلاقة بين التشبيه والاستعارة على أساس الفروق الوظيفية والمنطقية بينهما . فبينما تفرض آلية الاستعارة قطيعة مع المنطق المألوف ،

وبالتالى تجعل من الصعب الاختبار المنطقى للجملة التى تستخدمها فإن التشبيه يظل خاضعا للنقد طبقا للمبادىء العقلية . وبعكس الاستعارة أيضا فإن التشبيه لا يضير صفاء الجملة التعلمية ، ويمكن أن يستخدم مع بعض الحرص - فى الإقناع ، لكن كفاءته فى التأثير أدنى من الاستعارة غالبا . ونظرا لأن التمثيل القياسى الذى يقدمه التشبيه يتم تلقيه على مستوى الاتصال المنطقى فهو لا يتضمن عملية التجريد التى تحتويها الاستعارة ، مما يعطى الصورة الناجمة عنه - عندما ينجح فى إثارتها - طابعا أكثر تحديدا . يضاف إلى ذلك أن دلالة الكلمة الحاملة للتشبيه لا يتم اجتزاء شىء من العناصر المكونة لها ، فبينما نجد أن كلمة « أسد » التى تطلق استعاريا على « الرجل » تفقد على مستوى البيانات المنطقية أكبر قدر من الصفات التى تعبر عنها هذه الكلمة عادة ، ولا تعود إليها إلا من خلال الصورة المستدعاة ، فإن دلالة الكلمات فى التشبيه لا تفقد شيئا من هذه المكونات على الإطلاق .

وعلى هذا فإن التمييز الذى يقيمه التشبيه بين الممثل والممثل له يعطى لصورته قدرا أكبر من الصلابة والتحديد ؛ لكنه لا يهبها نفس قوة الإقناع والتأثير الذى يحدثه التماثل بين الطرفين فى الاستعارة . فالتأثير الذى يحدثه التشبيه بحكم بنيته يتجه إلى التصور عن طريق الذهن ، بينما تتجه الاستعارة إلى التأثير فى الحساسية عن طريق الخيال . ويكفى أن يقول المتلقى فى نفسه « إن هذا القياس أو التشبيه مع الفارق » ؛ أى يدرك الخلاف المنطقى الذى يطفو على السطح ، أو يلاحظ أدنى خلل ذهنى فى عملية التمثيل كى يرفضه ولا يتبقى منه أى أثر فى نفسه ؛ اللهم إلا الأثر المضاد . وإذا كان بعض النقاد قد قالوا بأن رؤية العالم التى تعتمد على مجموعة من علاقات القياس تجعل الأديب أكثر اهتماما بالاستعارة واتكاء عليها ، فإن هذا ينطبق بطريقة أدق على التشبيهات والرموز التى تسمح بالتمثيل المتوازى عقليا لمعطيات العالم . أما الاستعارة الحقيقية فهى تحتاج لحرية أعظم كى تنمو فى إطار سلسلة من الأقيسة المفترضة مسبقا بشكل إجبارى فى كثير من الأحيان . هذه الحتمية للحرية القصوى هى التى تشرح مثلا ولع السيرياليين بالاستعارة التى تدور فى النطاق المجازى دون أن تتحول إلى رمز . وبهذه الطريقة فإن بعض البلاغيين الجدد يقولون بأن بوسعنا أن نرسم خطا بيانيا متراتبا يوضح درجات الصورة التى تؤديها الأشكال المجازية المختلفة ، بطريقة تجعل الاستعارة فى ذروة السلم ، لما تتميز به من قدرة إيحائية شعرية ، يتلوها الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية ، ويأتى بعدها التشبيه ، بالرغم من تضمنه أحيانا للصورة المستدعاة ، لأنه يتكىء أساسا على الفكر المنطقى فى مقابل استثارة عوالم الأحلام والعواطف والرؤى التى تبعثها الاستعارة (٥٤ - ٦٥) . وفى بحثنا عن « علم الأسلوب » عرضنا بالتفصيل للأساس الوظيفى التجريبى الذى اعتمده « جاكوبسون » لتحليل أشكال الاستعارة والكناية والمجاز المرسل بعلاقاته العديدة تأسيسا على الملاحظة العلمية لحالات « الحبسة » وعيوب النطق وتأثيرها على بعض مناطق المخ المتصلة بالعلاقات السياقية أو التركيبية . وربما كان بوسعنا تطبيق هذا التصور على بعض ظواهر الفكر الشعرى العربى اللافتة ، فأبو تمام مثلا اشتهر بمعاناته للحبسة والتمتمة ، فهل يمكن أن نرجع ولعه بأشكال التجاور البديعية من جناس وطباق وتشاكل ، وصعوبة أدائه لأهم أشكال الاستبدال وهو الاستعارة التى تصبح عنده متعسفة فى علاقاتها بعيدة فى منزعها ، هل يمكن أن نرجع ذلك إلى نوع الحبسة التى كان مصابا بها ؟ أم أن هذا التفسير المادى المباشر ينزع عن الشعرية هالتها المثالية القصوى ، ويرجع أبرز ظواهرها الباهرة إلى عيوب خلقية بسيطة ؟

ولأن المجال لا يتسع الآن للإفاضة فى تحليل هذه الظاهرة فحسبنا أن نشير إلى النقد الذى وجه للربط بين الأشكال البلاغية من مجموعة الكناية والمجاز المرسل - ونضم إليها الأشكال البديعية - وعلاقة المجاورة شبه المكانية التى لعبت دورا هاما فى استقطابها ، بطرح نموذج يجمع بين التبسيط الشديد والمادية المباشرة أكثر من أى نموذج بنيوى آخر . فقد لاحظ الباحثون أن فكرة المجاورة ، المقابلة للتشابه الاستعارى ، تقوم بعملية حصر وتضييق مجال علاقات الكناية والمجاز المرسل . لأن كثيرا منها - مثل ذكر السبب وقصد المسبب أو العكس ، أو ذكر الإشارة وإرادة المشار إليه ، أو ذكر الأداة وإرادة الفعل ، أو ذكر المادى وإرادة المعنوى ، هذه كلها لا يمكن إرجاعها بسهولة ، لا إلى علاقة التشابه ولا إلى علاقة المجاورة والتماس المكانى . فأى نوع من المجاورة مثلا يمكن أن

يقوم بين « القلب » و « الحب » أو بين « المخ » و « الذكاء » أو بين « الحنايا » و « الرحمة » على أساس المحلية المعتد بها فى المجاز المرسل ؟

ومن هنا فإن اختزال أشكال المجاز المرسل والكنايات إلى مجرد علاقات مكانية إنما هو حصر لعبة هذه الأشكال فى مظهرها المادى المحسوس.على أن تحليلها قد يفيدنا «أنثروبولوجيا » فى الكشف عن أبنية الخيال الشعبى والطريقة التى درج الإنسان على تشكيل وعيه بالحياة طبقا لنماذجها المادية الأولية ، وضرورة انتهاء بعض « الأساطير » التى تترتبت على التصورات ، فلا أحسب أن جراحات القلب الحديثة وعمليات النقل والاستبدال ستترك الإنسان يمضى فى وهمه عن « إناء الحب المادى » هذا إلا بمقدار أن يستيقظ وعيه تدريجيا ويتكيف مع المعطيات الجديدة . كما لوحظ أن علاقة التشابه بدورها قد أخذت تنحصر فى نطاق الاستعارة ، حيث بدأ هذا المصطلح يغطى حقول القياس بأكملها ـ كما أشرنا إلى ذلك من قبل ـ وبينما كانت البلاغة القديمة ترى فى كل استعارة تشبيها ضمنيا، فإن البلاغة الجديدة على عكس ذلك تنظر إلى التشبيه باعتباره استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة . ولعل أبرز مثل للتوسع فى استخدام مصطلح الاستعارة ما كان يفعله « بروست » من اعتبار أعماله كلها من قبيل « الاستعارة » حيث تصبح معادلا «للمتخيل» . وكان « مالارميه » يفخر ـ كما يقول الباحثون ـ بأنه قد حذف حرف التشبيه من أسلوبه كله . وبالرغم من ذلك فإنه إذا كان التشبيه الصريح قد أخذ يتباعد عن لغة الشعر ـ كما توحى بذلك الدراسات الإحصائية الحديثة ـ فإن هذا لا ينطبق على الأدب فى جملته ، فالرواية تعتمد عليه فى محاكاتها للغة الحياة اليومية ، خاصة لأن التشبيه هو الذى يعوض نقص الكثافة المميز لها بتأثيره الدلالى غير العادى ، دون أن يؤدى إلى اللبس والإيهام كما تفعل الاستعارة فى كثير من الأحيان (٤٧ ـ ٥٦) . أما أشكال البديع ، كما استقرت فى بلاغتنا القديمة ، فمن المعروف أنها قد استأثرت باهتمام مبالغ فيه لدى المتأخرين إبداعا وتصنيفا . وكان ذلك مرتبطا بالضرورة بتضخم العناية بالزخرف اللفظى الماثل فيها عن طريق التوافق والتضاد فى المستويات الصوتية والدلالية ، بطريقة شديدة التكلف والافتعال، مما يعكس غيبة الجدل فى هذا الوعى اللغوى المغلوط . وما يمكن أن تفعله البلاغة الجديدة بالنسبة لهذه الأشكال يتركز فى أمرين :

أحدهما : رد تكاثرها التصنيفى ونماذجها العديدة إلى الأبنية الرئيسية الممثلة لها ، وهى لا تخرج عن التوافق والتضاد فى المستويات اللغوية ، كما سيتضح عند عرضنا لخارطة الأشكال البلاغية .

وثانيهما : أستخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصوص ذاتها ، مع استبعاد فكرة « البديع » ومصطلحه باعتباره زينة تضاف للكلام ، لأنها أبنية يتركب منها هذا الكلام ذاته ، ليحل محلها التصور البنيوى عن تداخل المستويات اللغوية . فإذا كانت تستثمر مثلا جانبا صوتيا مثل الجناس،فإن درجة كفاءتها فى هذا الصدد لا تقاس بكثرة الحروف المتجانسة فى العبارة بقدر ما تقاس بمدى ما ينتج ذلك من تأثير دلالى ، على اعتبار أن توظيف الأصوات فى الشعر لا يقف عند حدود الجرس الموسيقى الخارجى وإنما يسهم بالتداخل فى تشكل الدلالة ، وعندئذ سوف تقودنا البحوث التحليلية التجريبية إلى غلبة ما يمكن أن نطلق عليه « الأثر الجمالى المعاكس » فى حالات الإسراف البديعى غير الموظف دلاليا .

على أن استخدام وسائل القياس الكمى لدرجة كثافة هذا النوع من الأشكال البلاغية يقوم بدور حاسم فى شرح طبيعة وظائفها . وهو ما كانت تغفله البلاغة القديمة إلا فيما ندر، مثلما نراه عند ابن المعتز مثلا فى نعيه على أصحاب البديع الإكثار منه والإسراف فيه . لكن بوسعنا الآن استخدام تقنيات التحليل لشرح طرائق تولد هذه الأشكال والآثار الناجمة عن تفاعلها مع بعضها فى رقعة النص ، على أساس أن السمة الرئيسية للبلاغة الجديدة أنها بلاغة الخطاب بأكمله ، مما يترتب عليه أن تكون ملاحظة الوظيفة التى يقوم بها الشكل البلاغى ، والطريقة التى يتولد عنها ، والأنساق التى تتألف منه وتتلاقى مع غيره ، كل ذلك يمثل شرطا ضروريا للتعرف على أبنيته فى نماذجها الكلية ، ووظائفه فى سياقاتها المتعددة ، مع استبعاد الفروض المسبقة المتعسفة . ومنذ اكتشف علم النفس نظرية الجشطالت فى الوعى الشامل بالظواهر لم يعد من الممكن

التعامل مع الوقائع البلاغية والأسلوبية دون إدراجها فى المنظومة التى تحدد طبيعتها وكفاءتها معا .

فمن الضرورى إذن تهيئة أداة دقيقة لاعتماد التحليل البلاغى الموضوعى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى علمى محدد . وكما يقول « باشلار » ينبغى أن نثبت أن المجازات - والأشكال البلاغية كلها - ليست مجرد تمثلات تنطلق كالصواريخ النارية فى السماء عارضة تفاهتها ومجانيتها ، بل إن المجازات لتتداعى وتتناسق بأكثر مما تتداعى الإحساسات وتنتظم ، حتى لتغدو الروح الشعرية فى صفاء وبساطة تركيبا من المجازات (١٩ - ٩٨) ، إذ ينبغى على كل شاعر - وعلى كل باحث بلاغى من باب أولى - أن يكون لديه مخطط بيانى يتولى تعيين وجهة التناسق المجازى وتساوقه ، تماما كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الإزهارى وتساوقه . فما من زهرة حقيقية بدون هذا التناسب الهندسى . كذلك ما من ازدهار شعرى بدون تساوق معين من الصورة الشعرية . على أنه لا ينبغى أن نرى فى ذلك إرادة ترمى إلى تقييد حرية الشاعر أو إلى فرض منطق أو حقيقة على إبداعه . والحق أننا نكتشف موضوعيا ما فى العمل الشعرى من واقعية ومنطق داخلى بعد تفتحه وازدهاره . وقد يحدث أحيانا أن تذوب صور مختلفة جدا فى صورة معبودة واحدة ، برغم ما يعتقد من أنها صور متعادية فيما بينها . . ذلكم هو فعل التخيل «الحاسم» ؛ إذ يكون بوسعه أن يصنع من المسخ مولودا جديدا . (١٩ - ٩٩) . وعلى البلاغة والأسلوبية بدورهما أن يبتدعا من إجراءات المسح والتحليل النصى ما يسمح لها بالتقاط هذه الخواص فى تراكبها وتفاعلها ، وقياس نسبة كثافتها وكفاءتها ، بالارتكاز على نموذج البنية ، مع مراعاة طبيعتها المفتوحة ، فطبقا لدروس الفيزياء الحديثة لم يعد من الممكن الاعتداد بالنظم المغلقة الأبنية غير المتفاعلة ، إذ إن حركية البنية لا تشرح فحسب عملية تولدها ، بل تشرح أيضا حالات تشغيلها ، مما يجعل مراوحة مقولة البنية بمقولة الوظيفة التى تؤديها يقود بالضرورة إلى الاهتمام بطابعها المرن المتفاعل ، وإن كان التشذر الذى ينجم عن مراعاة الوظائف الجزئية لا يمنع من التماس الخواص العامة للوظائف الشعرية والبلاغية .

تحرير الوظائف :

يرى البلاغيون الجدد ، خاصة جماعة م، أن الطابع العلمى التجريبى فى تحرير الوظائف البلاغية لا ينبغى أن يطغى على خاصية العمومية فيها . من هنا فإن من الضرورى أن نكون حذرين ، ولا نرفض منذ البداية أن تكون هناك علاقة من نوع ما بين بنية الشكل المجازى والأثر الجمالى الناجم عنه . ومن ثم فهم لا يكتفون بالقول بأن الشكل الفارغ هو هيكل الخطاب البلاغى ، فكل نوع من الأشكال يختلف عن نظيره فى الممارسة والتلقى وعوامل التوظيف . وهذه المخالفات التى يمكن وصفها وتنظيمها فى مجموعات ثنائية تؤدى إلى عدد من النتائج الهامة فى مجال الأثر الجمالى . مما يترتب عليه أن تكون الأشكال متباينة فى مدى قوتها وإمكاناتها الجمالية المحددة ، مثلما هى متباينة فى مدى انتشارها وكثرتها فى النصوص طبقا للأجناس الأدبية والمذاهب الفنية والمراحل التاريخية ؛ مما لم تكشف عنه البحوث التطبيقية حتى الآن.وقد رصد هؤلاء البلاغيون بعض العوامل المؤثرة جماليا على النحو التالى :

١ - المسافة :

فيبدو أن قوة الشكل البلاغى قد تأتى من درجة شذوذه . فاتساع مجال الانحراف الذى يعتمد عليه الشكل يختلف بطريقة واضحة من نمط إلى آخر ، ويتوقف على مدى تثبيت العناصر التى ينطلق منها . ولنأخذ مفهوم المسافة كما يرد فى نظرية الاتصال الحديثة ؛ إذ يشير إلى عدد من الوحدات الدلالية التى تتضمنها رسالة سيئة التشفير ؛ بالقياس إلى الرسالة نفسها عندما تكون جيدة التشفير . ونلجأ إلى تجربة القارىء - دون الدخول فى تفاصيل كثيرة - لكى نتبين أنه يدرك - ولو بطريقة مبهمة - أن التغيير اللفظى يمثل عموما اعتداء على الشفرة بشكل أوضح وأبرز مما يمثله التغيير الدلالى . (٤٩ - ٢٣٧) .

ويرى « جان كوهين » أن فكرة درجة الانحراف - التى شرحناها من قبل - تعد مقياسا ناجعا فى تحديد مدى قوة الشكل البلاغى ، إذا نظرنا من خلالها إلى نوع خاص من المسافة هى التى يطلق عليها « المسافة المنطقية » فمجموع الأشكال الدلالية

للبلاغة يمثل جملة مناظرة من الانحرافات للمبدأ الأساسى ، لا تختلف فيما بينها إلا فى تنوع صيغتها النحوية ومحتواها ، وعن طريق ذلك تختلف فى درجة قوة انحرافها أو ضعفه . هذا التنوع فى المستوى والدرجة يمكن أن ندخله فى اعتبارنا عبر التحليل الدقيق لفكرة التناقض ، وهى ثمرة للعبة التقابلات الملائمة فى حالات الحياد والتعدد والإثبات والتضمن الكيفى والتضمن الكمى وغيرها من أشكال العلاقات . وهنا يدخل الباحث فكرة جديدة هى « درجة المنطقية » لتحل محل البديل المبسط المتمثل فى وجود كل شىء أو انعدام أى أثر له ، لتضع مكانه سلما من مستويات الانحراف بالنسبة لمبدأ عدم التناقض ، وهذه الفكرة المعادلة لمبدأ « درجة النحوية » التى اقترحها « تشومسكى » فى علم اللغة تتيح لنا فرصة تمييز الأشكال البلاغية طبقا لمدى خروجها عن المنطق ، وتقسيمها هكذا على مستوى متجانس .

وعلى هذا فسوف نجد فى أقصى طرف هذا السلم تلك الأشكال التى اعترفت لها البلاغة الكلاسيية باللامنطقية الواضحة ، وعلى الطرف الآخر نجد تلك الأشكال التى تتميز بضعف درجة « عدم منطقيتها » ، أى بوضوح منطقها مما يكاد يخفى طابعها الشاذ . وطبقا لهذا فإن باحثا آخر هو « تودوروف » قد قسم الأشكال البلاغية إلى نوعين :

- أشكال تتضمن شذوذا لغويا مثل الاستعارة والكناية والمجاز المرسل .
- أشكال لا تتضمن أى شذوذ ، مثل التشبيه والجناس والطباق (٤٤ - ١٤) .

كما يرى الباحث نفسه أنه إلى جانب النظرية الكلاسيية التى ترى أن الاستعارة إنما هى استثناء من القاعدة أو انحراف عنها ، والنظرية الرومانتيكية التى تعتبر الاستعارة فى الأدب هى القاعدة . هناك نظرية ثالثة يطلق عليها « النظرية الشكلية » وهى تحاول توصيف الظاهرة اللغوية فى ذاتها داخل حدود القطاع الثابت الذى تحدث فيه . وقد كان « ريتشاردز » - كما شرحنا - أول من أشار إلى أن الأمر فى الاستعارة لا يتعلق بعملية إحلال بقدر ما يتصل بعملية تفاعل . فالمعنى الأساسى لا يختفى ، وإلا لم تكن هناك استعارة ، ولكنه يتراجع إلى مستوى ثان خلف المعنى الاستعارى . وبين المعنيين تقوم علاقة يبدو أنها تأكيد للتماهى والتعادل ، وهى علاقة ليست بسيطة . ومن هنا فإن دراسة الاستعارة تصبح جزءا من دراسة التفاعل بين المعانى بما فيها غير الاستعارية ، وجاءت بعد ذلك بحوث « امبسون » عن « بنية الكلمات المركبة » لتصنع أسس نظرية المعانى المتعددة ، التى اعتمدها علم الدلالة الجديد لتحديد أشكال الوجوه البلاغية المرتبطة بوظائفها (٦٩ - ٥٠) .

وطبقا لمقياس المسافة، فإن كل صورة بلاغية تقتضى عملية من فك التشفير عند التلقى فى خطوتين : الأولى تتمثل فى استقبال الشذوذ والثانية فى تصويبه ، عن طريق اكتشاف المجال الاستبدالى الذى يحفل بعلاقات التشابه والجوار وغيرها . وبفضل هذه العلاقات نصل إلى استكناه دلالة جديدة تعطى للقول تفسيرا مقبولا . فإذا لم يكن هذا التفسير ممكنا فإن الخطاب يصبح عبثياً ، مثلما يحدث فى تلك الأمثلة اللامعقولة التى يوردها المناطقة عادة . ومجمل القول فى هذا الصدد أن البلاغيين الجدد يرون أن الأشكال البلاغية إنما هى مجموعة من الانحرافات المتعددة المستويات والقابلة للتصويب الذاتى . أى أنها تعدل من المستوى العادى بكسر بعض القواعد ووضع بعضها محل بعضها الآخر . وهذا الانحراف الذى يتجلى فى النص يدركه المتلقى بفضل العلامة المحيطة به والسياق القائم فيه ، ويقوم على التوّ بحصره اعتمادا على حضور عامل ثابت يقاس عليه هذا التغيير ومداه .

ومجموع تلك العمليات التى تتم للمنتج والمستهلك معا تحدث أثرا جماليا محددا هو وظيفة الشكل البلاغى وهدف التواصل الفنى . ومن هنا فإن الوصف الدقيق لأى شكل بلاغى ينبغى أن يشمل بالضرورة وصف انحرافه ؛ أو العمليات التى أدت إلى أنحرافه ، ووصف علامته ، وتحديد مسافة هذا الانحراف ، ثم وصف مستواه الثابت الذى تقاس عليه تلك المسافة ، ويتبع ذلك وصف وظيفته فى نهاية الأمر . (٤٩ - ٩١)

٢ - إمكانات جمالية محددة :

من المعروف أن « جاكوبسون » يجعل من الكناية وبعض أنماط المجاز المرسل الأشكال المفضلة فى الآداب ذات الطابع

الواقعى . بينما يلاحظ أن الإجراءات الاستعارية أشد التصاقا بجماليات الرومانتيكية والرمزية (٥ - ٣٣٩) . ويرى البلاغيون الجدد أن بعض الأشكال تبدو أكثر توافقا من بعضها الآخر مع أنواع المواقف العقلية الكبرى . فالبتر والاختزال وجميع أنواع المجاز بالحذف يمكن أن تكشف عن تلاؤمها مع حالات فقدان الصبر ، وإن لم يكن ذلك حتميا . والمجاز المرسل فى حركته المتنقلة من الخاص إلى العام يبدو أنه يعزز الاتجاه إلى التجريد ، بينما يعزز عكسه - المتجه من العام إلى الخاص - لونا من النزوع إلى الانحصار والتجسيد . وقد أثبتت بعض الدراسات التطبيقية - وهى المعيار المعول عليه تجريبيا فى هذه البحوث - أن الفنون الكلاسية تفضل مبالغات التصغير . بينما تفضل جماليات « الباروك » المبالغة بالتكبير . وإن كان من الواضح أن بوسعنا أن نعثر على مئات الأمثال للمبالغة بالتكبير فى الأدب الكلاسيى ، وعلى مثلها من عصر « الباروك » تتضمن نماذج لمبالغات التصغير ، وأن نعثر على أفلام واقعية تستخدم الاستعارة والرمز ولوحات رومانتيكية تستخدم الكناية والمجاز المرسل . لكن تظل السمة الغالبة فيما يبدو هى التى تحدد الاتجاه العام ، وهى السمة التى يتعين على الدراسات الإحصائية التحليلية أن تتلمسها بكثير من الحذق والدقة والمهارة .

وعلى المستوى « النووى » الذى يبحث فى العناصر الدلالية الأولى ومدى نسبتها إلى كل شكل، يمكن أن نخلص إلى أن الأشكال البلاغية ليست لها وظائف قاطعة إلا بالقوة . وهذه الوظائف ذات وجهات عامة ومبهمة إلى حد كبير ، مما يجعلها قابلة للتغير فى السياق ، وعندئذ تبرز أمامنا فكرة ثالثة تعد محورا هاما لقياس الوظيفة البلاغية وهى :

٣ - الأثر المستقل :

ويتمثل هذا الأثر فى وظيفة الوحدات النووية من ناحية ، والمواد المستخدمة فى الشكل البلاغى من ناحية أخرى . ولنأخذ لذلك مثلا من استعارتين تستخدم إحداهما كلمات توظف فى لهجة الطبقات المهنية الخاصة فى المجتمع بطريقة معينة ، والأخرى توظف لدى الطبقة البرجوازية والتكنوقراطية بشكل آخر ، وسوف نرى أن تأثيرهما سيكون مختلفا إلى درجة كبيرة بالرغم من التقارب الواضح بين مجالات الاستعارتين . فالعناصر اللغوية سواء كانت معجمية أو نحوية موسومة بالفعل بمثيرات عامة ، بغض النظر عن السياقات التى تتدخل فيها ، تسهم فى تحديد وظائفها . فكلمة « أرنب » فى لغة الحرفيين فى مصر الدالة على « مليون جنيه » تختلف فى درجة الابتذال والوظيفة عن عبارة « القطط السمان » عند الكتاب والبرلمانيين الدالة على أثرياء الانفتاح الاقتصادى ، مع قرابة فصائل القطط والأرانب فى حد ذاتها ، مما يحيل إلى الخواص الحافة بالعنصر الموسوم .

وهكذا يمكن أن نستفيد من أسلوبية « بالى » التى تميز بين مجموعة من الأفعال مثل : مات ، توفى ، نفق ، صرع ، قتل ، انتقل إلى الرفيق الأعلى ، لبى نداء ربه إلخ ، إذ تقوم حول كل فكرة نووية أساسية - وهى الموت هنا - مجموعة من الاختيارات التعبيرية التى تدخل إجراء يصبغ الجملة بقيمة خاصة ، تتضح عند مقارنتها بشكل صريح أو ضمنى بغيرها من بقية العناصر الاستبدالية القابلة للاستدعاء معها . وقد يمتد مفهوم « الترادف » عند بعض الباحثين ليشمل بالإضافة إلى مجال المعجم نطاق النحو ، عندما نرى تراكيب مختلفة نحويا مثل الإثبات والنفى والاستثناء تؤدى الدلالة المطلوبة نفسها تقريبا . لكن أين تكمن هذه المثيرات وفيم يمتد جذرها ؟ من الواضح أن المادة اللغوية فى ذاتها لا تتضمن بالضرورة هذه القوة المنبثقة . فطاقة الإيحاء فى مستوى لغوى معين تمثل بالأحرى جملة التجارب اللغوية المتراكمة لدى المتلقى . فلو كانت عبارة « المحيا الشفيف » تثير لديه انطباعا من أسلوب شعرى أو عبارة « الجيد الأتلع » تربطه بالمجال ذاته، فذلك يعود إلى أنه لا يكاد يلتقى بهذه الكلمات فى غير نطاق الشعر والأدب . ويصبح من مهام البحوث التى تعتمد على التوصيف الأسلوبى والبلاغى تحديد حركة الإيحاءات والتداعيات التى تقوم بها الوحدات الكلامية فى وسط معين بالإشارة إلى وسطها الأصلى . فالتلوين المخصوص لقيمة العنصر الأسلوبى يأتى من العلاقة التى تنشأ بين الشكل ومجاله من ناحية ، وبين المتكلم والوسائط التى يستخدمها وقوة إثارتها من ناحية أخرى .

ويرى البلاغيون الجدد أن هذه القيم التى تحدد الأثر البلاغى المستقل يمكن أن تعود إلى مجموعة كبيرة من العوامل ، تنقسم إلى مجالين رئيسيين :

- **مجال الانتهاء المحدد** . ويشمل الجنس الأدبى الذى تحيا فيه الوحدة عادة ، سواء كانت فكاهية أو شعرية أو درامية أو غير ذلك . كما يشمل المرحلة التاريخية والوسط الجغرافى والبيئة الثقافية ومجالات المهن والأنشطة الإنسانية المتصلة بها . بالإضافة إلى العلاقات الطبيعية بين أشخاص ينتمون لنفس الجنس والعمر والوسط .

- **أما العامل الثانى** الذى يحدد قيمة العناصر الأسلوبية ذات الأثر البلاغى المستقل فهو يعود إلى ما يطلق عليه مصطلح « محصلة الوحدة » ويتضمن :

- معدلات تكرار لغوية عالية أو متوسطة أو منخفضة وهذا واقع يختبر تجريبيا .
- قابلية متفاوتة للاشتقاق والتركيب وغير ذلك من عوامل الصياغة .
- أشكال فى طريقها للتثبيت والتقادم ، أو تعد بقايا أنماط قديمة مثل التشبيهات التقليدية ، وكلمات جديدة وصلت لأقصى مداها الأسلوبى ، وعبارات يستشهد بها ، وكلمات أجنبية تدخل فى مجال الاستعمال ، وغير ذلك مما يرتبط بعناصر التقادم والتجدد فى توظيف الأشكال .

ومن البين أن هذه العوامل تتضمن عناصر لغوية وأخرى خارجة عن النطاق اللغوى الصرف ، لأن التأثير المستقل لكل شكل بلاغى لا يتوقف فحسب على الآليات البنيوية للتركيب اللغوى للخطاب فحسب ، بل يشمل أيضا البيانات النفسية والثقافية والاجتماعية (٤٩ - ٢٣٨) .

وكما نرى فإن الاستعارة تظفر عند هؤلاء البلاغيين الجدد بعناية فائقة ، مما يجعلهم يفردون لها بحوثا مستفيضة مثل « نحو الاستعارة » ومثل كتاب « ريكور » الشهير عن « الاستعارة الحية » ؛ حيث يصل من اعتداده بأهميتها من المنظور الوظيفى الذى يشغلنا الآن إلى فكرة تبدو على جانب كبير من الخطورة يحسن أن نعرض لها بتركيز . فهو يرى أن الاستعارة تقوم بالنسبة للغة الشعر بالدور بنفسه الذى يقوم به النموذج أو « الموديل » بالنسبة للعلم ، فيما يتصل بالعلاقة مع الواقع وطريقة معاينته وكشفه .

ففى اللغة العلمية نجد أن النموذج يعد أساسا أداة شارحة تؤدى عن طريق الخيال إلى تنمية التأويلات غير الملائمة ، وفتح الطريق للتأويل الجديد المناسب . بحيث يصبح النموذج أداة للوصف . وعلى هذا فإن النموذج لا ينتمى إلى منطق البرهان ، وإنما إلى منطق الكشف ، فهو لا يقدم الدليل بل الرؤية . على أن نفهم من منطق الكشف أنه لا ينحصر فى سيكولوجية الإبداع التى لا تتضمن أهمية معرفيه ، وإنما يحمل فى طياته عملية معرفية ، أى أنه منهج عقلى له مبادئه وقوانينه الخاصة .

فالبعد المعرفى للخيال العلمى لا يتجلى إلا إذا ميزنا بين النماذج طبقا لتكوينها وتوظيفها . وهناك ثلاث مراتب للنماذج ، أدناها هو « النموذج النسبى » - مثل نموذج سفينة ما ، أو تكبير شىء صغير كرجل حشرة مثلا ، أو النموذج الذى يقدمه التصوير البطىء لمشهد فى الملعب ، أو النموذج الذى يحاكى العمليات الاجتماعية فى أبسط أوضاعها . فهذه كلها نماذج لأشياء تحيل عليها وعلى علاقات متوازية معها . وتصلح للتدليل على أمور محددة مثل : كيف يرى هذا الشىء ؟ وكيف يقوم بوظيفته ؟ وأى قوانين تحكمه ؟ ومن الممكن أن نقرأ فى النموذج خواص الأصل . وفى هذه النماذج نجد أن بعض الملامح ملائمة وبعضها الآخر ليس كذلك ، والنموذج لا يتوخى أن يكون أمينا سوى فى تلك الملامح الملائمة على وجه الخصوص . وفى المستوى الثانى نجد مجموعة « النماذج القياسية » ، مثل نماذج السيولة فى النظم الاقتصادية ، أو استخدام الدوائر الكهربائية فى الحاسبات الاليكترونية حيث ينبغى الاعتداد بأمرين : تغير الوسائط وتمثيل البنية . أى نسيج العلاقات الخاصة بالأصل . وقواعد التأويل هنا هى التى تحدد ترجمة نظام من العلاقات إلى نظام آخر ، والملامح الملائمة المتصلة بهذه الترجمة تمثل ما يطلق عليه فى الرياضيات بالتشاكل ، فالنموذج والأصل يتشابهان هنا فى البنية وليس فى المظهر .

أما المستوى الثالث فيقدمه « النموذج النظرى » ويلتقى مع النماذج السابقة فى أن بنيتها واحدة . لكنها أشياء لا يمكن عرضها ولا صناعتها ، فهى ليست أشياء فى الحقيقة ، بل تأتى فى الواقع بلغة جديدة ، كأنها لهجة ما خاصة .

وذلك مثل نموذج التمثيل الذى يقدمه بعض العلماء للمجال الكهربائى لتوضيح خواص التيار المتخيل كى يفهم . فالوسيط الخيالى ليس سوى سابقة لفهم العلاقات الرياضية . وليس من الضرورى أن يرى الإنسان الشىء بذهنه . بل أن يعمل طبقا لشىء معروف ومألوف له ، ومثمر فى افتراضه .

لكن أية فائدة يجنيها بحث الاستعارة من نظرية النماذج ؟ يرى « ريكور » أن هذا لا يقتصر على تأكيد الملامح الأولية لنظرية التفاعل بين المسند الثانوى والفاعل الأصلى كما أشرنا إليه من قبل ، وإنما يتجاوز ذلك إلى إثبات القيمة المعرفية للخطاب الاستعارى ، وإنتاج معلومات جديدة ، وتأكيد عدم قابلية الاستعارة للترجمة ، أو استنفاذها فى الشرح بعبارات أخرى ، بل إن قصر النموذج على أنه مجرد حالة نفسه يعد موازيا لقصر الاستعارة على مجرد كونها إجراء زخرفيا فى نفسه .

إن صدمة التقابل الذى يجريه الباحث بين نظرية النموذج العلمى والاستعارة تكشف عن خواص جديدة لم تحلل من قبل . فالمقابل الدقيق للنموذج من الجانب الشعرى ليس بالضبط ما نطلق عليه القول الاستعارى . أى هذا الخطاب القصير الذى ينحصر غالبا فى جملة واحدة ، بل إن النموذج يتمثل بالأحرى فى شبكة كاملة من الأقوال ، فيصبح مقابله حينئذ هو « الاستعارة المستمرة » وهى الخرافة والأمثولة ، أو ما يطلق عليه « الانطلاق المنظم » ؛ أى أنه يعادل شبكة استعارية ، وليس مجرد استعارة معزولة . ويترتب على ذلك أن يصبح من الضرورى تعليق الأشكال البلاغية المعزولة بهياكل تحكم عالمها ، مثل تلك الهياكل التى تحكم عالم الأصوات المنقول فى جملته إلى المستوى البصرى عند تكوين الصورة ، مما يجعل الوظيفة الإشارية للاستعارة محكومة بهذه الشبكة . أما الجدوى التالية لهذا التمثيل بالنموذج العلمى فهى إبراز الترابط بين الوظيفة الشارحة والواصفة ، أى بين التأويل والتحليل (٦٤ - ٣٥٧) .

ويقول البلاغيون الجدد إن من المهم توضيح مظهر جوهرى فى عملية فك شفرة الشكل البلاغى عموما ، وهو ما أشار إليه « ريكور » من أننا نضع درجة الصفر - التى نقيس عليها انحراف هذا الشكل - فى منطقة خارج اللغة ، وهذا يعنى أن القراء أو المتلقين يتخذون موقفا شعوريا وغير شعورى فى الآن ذاته . فالخاصية « المدمرة » للأقوال المتشكلة تدميرا ذاتيا قد تحول دون التحليل اللغوى البحت لعملية فك شفرتها ، بينما نجد أن مجرد إدراك عدم تناسبها يستدعى على الفور موقفا نفسيا مختلفا ، وهو الموقف الذى تشغل فيه اللغة بالحديث عن نفسها ، أى موقف « الميتالغة » . ولعل من أهم الآثار الناجمة عن الشكل البلاغى هو جذبنا بعيدا عن الشفرة العادية ، بحيث نوضع فى مكان نستطيع منه تأمل القواعد النحوية والمنطقية . وبطبيعة الحال فإن من يقرأ قصيدة ، أو من ينظر إلى إعلان ، أو من يستمع إلى شعار دعائى ليس عالما باللغة ، لكن لديه على الأقل معرفة لغوية تسمح له بأن يقوم بتكييف دلالى ، وإن كان ذلك يتم بشكل حدس مبهم . وما يطلق عليه البلاغيون الجدد « التوتر الدينامیكی » لدى متلقى الشكل البلاغى ليس فى الواقع سوى الإحساس الذى يفجر هذا الموقف التأملى فى اللغة . وفى نهاية هذا الإجراء فإن الشكل البلاغى يبدو كما لو كان قد تم « تحليله » فى اللغة ، كما لو كان كتلة ضالة ينبغى كسرها لإعادة وضعها داخل النظام . لكن النتيجة الجوهرية لذلك هى أن هذا النظام اللغوى يتعدل بهذا الكسر وهكذا نصل إلى ما يسميه « تودوروف » بطريقة استعارية صائبة بالطابع المجوف للشكل البلاغى (٤٩ - ٣٣) ونتيجة للطابع البنيوى المتماسك للنصوص فإن وظيفة الأشكال البلاغية تتسم بخاصية محورية لابد من تأكيدها ، وهى الخاصية السياقية المتراكبة . وقد تكلفت بعض البحوث الأسلوبية بإبرازها حديثا . فإذا كان الأسلوب بعد شيئا أكثر من مجرد مجموعة العناصر التى يتألف منها ، فإن هذه الزيادة فى القيمة تأتى بالضرورة من العلاقة المتراتبة لآلياته . ويتفق الباحثون عموما مع « جيرادو »فى أن كل عمل « إنما هو عالم لغوى مستقل » . وفى هذا الصدد فإن عمليات التأليف ذات أهمية تعادل عمليات الاختيار التى ركزت عليها بعض التيارات الأسلوبية . أما المستوى الثالث فهو على وجه التحديد ما يتمثل فى العمل ذاته ، إذ يصب فيه كل من الاختيار والتأليف معا .

وكل ظاهرة أسلوبية تشغل حيزا فى بنية النص ، بما يتضمنه من معالم مجازية لها تأثيراتها الخاصة . ونظرا للعبة التأثيرات المتبادلة وتفاعلاتها يتم تشغيل آليات اختيار التأثير الكامن بالقوة ، حيث يمر حينئذ إلى حيز الفعل والتنفيذ .

فعلاقات الملامح اللغوية التى يتضمنها نص أدبى متشابكة فيما بينها ، وذات درجة عالية من التراتب والتعالق . وهى علاقات ذات طابع إيقاعى وصوتى ، تؤسس لأعراف النظم والإيقاع من جانب ، وذات طابع مرتبط بالأبنية الدلالية والمجازية ذات سمات انحرافية أو تكرارية من جانب آخر، وهى تمارس وظائفها بشكل مرهف دقيق ، مما يجعل من الضرورى أن نبحث عن واقع تاثير العمل الأدبى فى درجة الضباب وتكامل جميع عناصره ، مع كل ما يقوم بينها من توتر وتجاذب معا ، مما لم يكن واردا فى نطاق البلاغة القديمة على الإطلاق .

وقد قام بعض علماء الأسلوب باستكشاف هذه الوظيفة السياقية ، ومن أبرزهم « ريفاتير » الذى استعان ببعض مفاهيم علوم الاتصال فى تكوين نظرية متماسكة عن السياق اللغوى ، انتهت إلى تأسيس تصور متبلور عن السياقات الصغرى والكبرى ذى فاعلية واضحة فى البحث الأسلوبى مما يقتضى استحضاره واستثماره عند تحليل الأشكال البلاغية فى إطار النصوص الكاملة . (٤٩ - ٢٤٢) .

وإذا كنا بصدد تحرير بعض الوظائف الجمالية للأشكال البلاغية وبحث مستوياتها وخواصها ، فإن هناك وظيفة يبدو أن الشعرية الحديثة تجعلها مناط التعبير الأدبى فى جملته ، وهى تجمع الخيوط المتناثرة فى كثير من الأفكار السابقة ، ويطلق عليها وظيفة « التحرير من الآلية » . وقد ألمحت إليها بعض اللفتات الرومانتيكية الذكية ، وشرحت بها ما أسمته « الطابع العضوى للعمل الفنى » . وهناك مشهد هام من أبرز ما كتبه « شيليجيل » يقيم فيه تقابلا واضحا بين الشكل الآلى والعضوى دون أن يقصد من ذلك الشكل البلاغى فى حد ذاته ، وإنما الشكل الفنى بأكمله . وذلك فى حديثه عن الدراما ؛ إذ يرى أن الشكل يصبح آليا عندما يُعطى لمادة ما بفعل خارجى ؛ أى بتدخل عرضى تماما لا علاقة له بتكوين هذه المادة ومثال ذلك الهيأة التى نعطيها لأية عجينة طرية كى تظل هكذا عندما تجف . أما الشكل العضوى فهو على العكس من ذلك ينبثق من المادة ذاتها ، يتشكل من داخلها ويمضى نحو الخارج فيدرك غاية فى الوقت نفسه الذى يتم فيه نمو بذرته . ونحن نكتشف أشكالا مثل هذه فى الطبيعة فى كل المجالات التى نشعر فيها بالقوى الحية ، ابتداء من تبلور الأملاح والمعادن إلى الزرع والزهور ، ومن تلك إلى تكوين الجسد الإنسانى ذاته . وكذلك الأمر عنده فى الفنون الجميلة ؛ إنها مثل الطبيعة ؛ هذا الفنان الأسمى ، فإننا نجد الأشكال الأصيلة هى العضوية ، أى تلك التى تتحدد بالمضمون الداخلى للعمل الفنى ، وبكلمة واحدة فإن الشكل ليس سوى المظهر الخارجى الدال ، الملامح الناطقة لأى شىء ، دون أن يعتريها تحول ظاهر طارىء ، فتظل شاهدة صادقة على جوهر هذا الشىء الخفى (٦٩ - ٢٥٤) .

وإذا كان هذا الأفق الكونى الذى يربط ظواهر الفن بالطبيعة ويعكس تجلياتها هو السمة الرومانتيكية الغالبة فى تحديد مفاهيم الآلية والتحرير ، فإن الخطوة التالية قد جاءت على وجه التحديد من قبل المدرسة الشكلية الروسية فى تركيزها على خصوصية الأدب من الوجهة الجمالية ، ابتداء من فكرة الإيقاع الشعرى ، وتحليل أشكال النظم إلى بحوثهم حول مفاهيم النسق والحدث والفاعل والوظيفة فى السرديات النثرية ، مما يمثل منطلقا لاشك فيه للتجديد المنهجى فى سبل الشعرية الحديثة ، كما نجد عند هؤلاء الشكليين فوق ذلك عرضا كليا لمفهوم الأدبية أو الشعرية الذى تبناه « جاكوبسون » ونماه على ما شرحنا فى غير هذا الموضع .

ويحتل مكانا بارزا فى هذا السياق إعادة تحديدهم للأساس البلاغى للشعرية الشاملة ، وهو تحرير الآلية بوصفها وسيلة ضرورية لشرح وظيفة الأدب . وبالفعل فإن عددا كبيرا من بحوث الشكليين النظرية تركزت على معالجة ظواهر الشعرية باعتبارها مجموعة من الإجراءات والسبل الفنية الرامية إلى تحرير التلقى .

وقد استطاع الشكليون فى هذا الإطار تحديد العلاقة التقابلية بين اللغة الأدبية وغير الأدبية ، للبحث عن مستويات التوافق والتخالف بينهما . فيرى « شلوفسكى » أن التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية يصبح معادلا للتلقى المحرر من الآلية إزاء التلقى الآلى . ومن هنا يتساءل : ما الخاصية اللازمة للغة التى نطلق عليها يومية ؟ إنها على وجه الدقة التعود على المعلومات ، مما يخفض من درجة إفادتها . فكلما كانت احتمالاتها عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز الخطاب الذى يمكن التعرف عليه وانتظاره وبهذا ترتبط الإشارة بشكل روتينى مألوف بالواقع الذى تمثله أو تشير إليه . يقول « شلوفسكى » : عندما نختبر القوانين العامة للتلقى نجد أنه فى الوقت الذى تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة تتحول إلى الآلية . هذه الآلية المتولدة عن التعود هى التى تحكم قوانين خطابنا النثرى بما فيه من جمل ناقصة وكلمات لا تنطق أو لا تبين إلا بنصفها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه . . . وهذا إجراء يجد التعبير الأمثل عنه فى الرموز الجبرية ، عندما تحل تلك الرموز محل الأشياء . وكما أن الناس الذين يعيشون على شواطىء البحار يتعودون دائما على هدير الأمواج فلا يكادون يسمعونها فإننا للأسباب نفسها لا نكاد نسمع الكلمات التى ننطق بها أو التى تعودنا أن تقال لنا . فتلقينا للعالم بفعل العادة يخبو ويتضاءل حتى لا يبقى منه سوى ما يكفى للتعرف البسيط . إن هذه الخاصية الآلية للغة اليومية هى التى يحاول الفنان مقاومتها والتصدى لها بأداة محددة هى اللغة الشعرية بكل ما تتضمنه من أشكال . لكن : كيف ؟ إن ذلك يتم بزيادة فترة استمرار التلقى عن طريق الإبهام فى الشكل ؛ مما يؤدى إلى إضفاء خصوصية على الأشياء فزيادة صعوبة الأشكال هى الوسيلة الفنية للرسالة اللغوية لشحذ الانتباه ومن ثم فإن اللغة الشعرية هى أداة التحرير من الآلية التى يتم بها تثبيت عملية التلقى لا على الأشياء ، وإنما على الرسالة الناقلة ذاتها . فغاية الفن ـ كما يقولون ـ هى إعطاء انطباع عن الشىء يمكن وصفه بأنه رؤية له ، لا مجرد تعرف عليه . وإجراءات الفن لبلوغ هذا الهدف هى الوصول إلى فرادة الأشياء عن طريق تظليل الشكل وتعتيمه وزيادة الصعوبة فى تلقيه واستمرار فترة هذا التلقى . وإذا اختبرنا اللغة الشعرية ـ سواء أكان ذلك فى مكوناتها الإيقاعية أم الدلالية والرمزية ـ ندرك أن الخاصية الجمالية تتجلى دائما بالطريقة نفسها . إنها تتخلق بوعى كى تحرر التلقى من الآلية المكرورة ، مما يسمح باستكشاف رؤية المبدع .

هذا المبدأ الأساسى فى تحرير الآلية يقوم بدور هام فى تكوين ما يطلق عليه « البلاغة المفتوحة » ؛ أى تلك التى لا تقتصر على الأنماط المتداولة المصنفة فى الأشكال البلاغية ، وإنما تتجاوز ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل فى النص باعتباره شكلا . ولا ننسى أن الشكليين الروس أنفسهم كانوا أول من حاول التحليل المنظم لتضاؤل فاعلية الأشكال البلاغية وتآكلها بالاستعمال ، والتقليل من أهميتها المطلقة نظرا لتثلم حدتها وانكماش دورها فى تحرير اللغة الشعرية من الآلية حتى جاء « جاكوبسون » فرد اعتبار الاستعارة والكناية والمجاز المرسل . ولكنه رصد إلى جانبها ما أطلق عليه صور التراكيب النحوية التى تعتمد على التوازيات اللغوية . وعلى هذا فإن مبدأ تحرير الآلية يتجلى كعامل منتظم فى مختلف الإنجازات النظرية فى الشعرية الألسنية والنقد الحديث وهو بالإضافة إلى ذلك يمثل أساسا يتمتع بطابع عملى مرن لبحث اللغة الشعرية . ولعل هذا هو سر نجاحه فى النظرية النقدية اللغوية لطابعه الديناميكى الفعال فى اختبار مدى قوة الأشكال البلاغية وتقادمها ؛ إذ أنه يفترض تحديد الأدبية على ثلاثة محاور مختلفة لا مناص من أخذها فى الاعتبار :

ا ـ يعتبر تحقيق الشعرية وكفاءة الشكل واقعة متزامنة تتدخل فيها أنشطة الإدراك والتلقى ؛ ففى مقابل هؤلاء الذين عرفوا الأدبية بطريقة عامة مجردة ترتبط بقاعده مشتركة ثابتة فإن فكرة تحرير الآلية تتميز بأنها تتطلب عملية « تعصير » دائم لهذه الشعرية من خلال ربطها بعلاقات المرسل والمتلقى والرسالة .

ب ـ ولهذا السبب ذاته فإن هذه الفكرة تثرى بمنظور نسبية القاعدة ؛ هذه النسبية التى لا تتعلق فحسب بنشاط التلقى ، بل بإمكاناتها الذاتية ، أى أن علينا أن نفهم تحرير الآلية باعتباره إحالة إلى مجموعة من القواعد السياقية التى تتدخل فيها بطريقة واضحة التقاليد والأعراف الجمالية . فأى عمل أدبى فى جملته ، وأى نسق من الأشكال البلاغية ينبغى تأمله بالنظر إلى اللغة والثقافة الأدبية التى يندرج فى سياقها . واللغة الأدبية

تحرير من الآلية لأنها ترتكز على مجموعة من الاحتمالات السياقية المنتظرة ومدى وقوع ما يتوقعه المتلقى ، مما يؤدى إلى أن يصبح تحرير الآلية عملية شارحة لوظيفة الرسالة الأدبية فى مقابل مجموعة احتمالات الجنس الأدبى والعصر والتقاليد التى تعمل كقاعدة،وفى مقابل ماتؤسسه الرسالة ذاتها من احتمالات أيضا .

جـ - وأخيرا فإن نسبية القاعدة التى تحددها فكرة تحرير الآلية فى شرح الوظائف الأدبية ، بالإضافة إلى ارتباطها بعوامل التلقى كما قلنا ، ومن ثم احتضانها بالتالى للجوانب السياقية تؤدى إلى حل مشكلة قديمة هى تعارض المحورين التزامنى والتطورى وإدراجهما فى حركة منتظمة بفاعلية كبيرة . فالأخذ بها ينتهى إلى تأكيد الاعتبارات التزامنية الملائمة لطبيعة النظم الأدبية من جانب ، كما يقتضى مراعاة عمليات التطور والحراك الجمالى فى الآن ذاته من جانب آخر (٦٢ - ٦٦) .

على أن هذا المبدأ الجمالى العام لا يعد بديلا عن البحوث التجريبية لأنماط الأشكال البلاغية والوظائف التى تتلون بها فى السياقات المختلفة . فهو ليس فرضا تتم به مصادرة اكتشاف التنويعات الفعلية ، بقدر ما هو أساس لشرح الخيط الذى يشدها ويفسر حركتها . إذ لم يعد بوسع البلاغة الجديدة ذات الطابع العلمى الإمبيريقى أن تطمئن إلى وضع وظيفة جامعة - مهما كانت مرنة وديناميكية مفتوحة - تقسر عليها بقية الاحتمالات ، كما كانت البلاغة القديمة تفعل مثلا عندما تجعل « التباين فى وضوح الدلالة على المعنى المراد » هو الوظيفة الأم للأشكال البلاغية ، مع أنها ترى مدى فاعلية الإبهام وكفاءة الغموض فى حالات كثيرة من الشعر ، وترى كيف يصبح غامض اليوم واضحا غدا بعد قليل من الاستعمال ، وواضح اليوم غامضا غدا بعد اندثار الإشارات الحافة به ، مما يفقد هذه الوظيفية التجريدية الثابتة مصداقيتها تماما .

المصادر * :

٥ - صلاح فضل - **علم الأسلوب** . مبادئه وإجراءاته . القاهرة ١٩٨٥ .

١٠ - قدامة بن جعفر : **نقد الشعر** تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ١٩٦٣

١٤ - إ . ا . ريتشاردز : **فلسفة البلاغة** ترجمة : ناصر حلاوى وسعيد الغانمى . **مجلة العرب والفكر العالمى** . بيروت - ربيع ١٩٩١ .

١٩ - جاستون باشلار : **النار فى التحليل النفسى** . ترجمة : نهاد خياطة بيروت ١٩٨٤ .

٢٩ - ماكس بلاك : **الاستعارة** . ترجمة : ديزيريه سقال . مجلة الفكر العربى المعاصر . بيروت ١٩٨٤ .

٤٤ - انظر :

— Cohen , Todorov ... : **Teoria de la Figura** en Comunicacion N° 16. Trad . Buenos Aires 1977.

٤٧ - انظر :

— Genette , G . **Figuras II** . Trad . Barcelona 1980 .

٤٩ - انظر :

— Groupe M . **Retorica general** . Trad. Madrid 1983

٥٤ - انظر :

Le Guern, Michel : La metafora y la metonimia Trad . Madrid 1976 .

٦١ - انظر :

Perelman, Ch. y olbreches **Tyteca : Traete de L'argumentation,** La nouvelle rhetorique . Trad . Madrid 1989 .

٦٢ - انظر :

— Pazuelo, Yvancos , Jose Maria . **Del formalismo a la neoretorica** . Madrid . 1988 .

٦٤ - انظر :

— Ricoeur , Poul . **La metafora Viva** . Trad . Madrid . 1985 .

٦٩ - انظر :

— Todorov , Tzvetan . **Teorias del Simbolo** . Trad . Car acas . 1981 .

* تتم الإشارة إلى المصدر برقمين ، أولهما يدل على الكتاب المحال عليه ، والثانى على الصفحة المستشهد بها .